

Aproximaciones a las principales **TEORÍAS DEL** **CINE** en el siglo XX

Omar García Macías

**LICENCIATURA EN CINE Y
PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL**

CUADERNILLO 3

Colección Miradas Propias



DIRECTORIO

Emilio José Baños Ardavín

Rector

Eugenio Urrutia Albisua

Vicerrector de Investigación y Posgrado

Mariano Sánchez Cuevas

Vicerrector Académico

Herminio Sánchez de la Barquera Arroyo

Decano de Ciencias Sociales

Johanna Olmos López

Directora de Investigación

Diseño gráfico y editorial: Miguel Ángel Carretero Domínguez

Coordinación Editorial: Elvia Guerrero Hernández

Producción: Dirección de Investigación UPAEP

APROXIMACIONES A LAS PRINCIPALES TEORÍAS DEL CINE EN EL SIGLO XX (Colección Miradas Propias)

Omar García Macías

Derechos reservados® por la Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla, A.C.

Prohibida la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio. Se autorizan breves citas en artículos y comentarios bibliográficos, periodísticos, radiofónicos y televisivos, dando al autor y al editor los créditos correspondientes.

Primera edición, julio 2019

ISBN Obra completa: 978-607-8093-69-4

ISBN Volumen: 978-607-8631-10-0

**Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla, A.C.
21 Sur 1103, Barrio de Santiago, Puebla, México.**

HECHO EN MÉXICO

Índice

Introducción	5
1. Un breve acercamiento a la imagen y a la ilusión del movimiento aparente, base del fenómeno cinematográfico	11
2. Las vanguardias artísticas y el cine	35
3. Las primeras teorías del cine, años 20 a 50 del siglo XX.	51
4. Lo imaginario y la semiología en el cine	79
5. Teorías psiconalistas del cine Los años 70	99
Conclusiones finales	115
Referencias	117



Introducción

Desde finales del siglo XIX, el cine y el audiovisual se han encargado en cambiar la concepción del mundo, así como la forma de ver y conocer nuestro entorno.

Previo a la aparición del cinematógrafo, se usaba la imaginación a partir de ilustraciones, de fotografías (aunque éstas últimas casi van a la par de la historia del cine, por unas decenas de años), del teatro que se presentaba en las carpas o en los grandes escenarios y de relatos, ya sea orales o escritos. Era así como el lector y la gente común y corriente, podían hacerse una idea del mundo a su alrededor y de los confines que estaban más allá de sus posibilidades físicas y económicas. Entendían el mundo a través de personajes empáticos (dentro de los relatos contados en cuentos, novelas y el teatro), lo que les ayudaba a identificarse, a mirarse al espejo y crecer; a llorar, a sufrir o a ser felices, con lo que estos seres imaginarios hacían y lograban, dentro del relato; sin embargo, una gran parte del artificio de la ilusión dependía del espectador, quien siempre tenía que poner mucho de su parte para que la fantasía funcionara.

A partir de la llegada del cinematógrafo, en forma masiva, a cargo de los Hermanos Lumière, en 1895, la forma de percibir el mundo fue cambiando. Ahora el espectador común y corriente podía hacer dos cosas: acceder por precios módicos (el teatro como tal era para gente adinerada y no se diga la ópera, quedando la carpa para el público de pocos recursos) a historias y lugares que de otro modo no podrían conocer, y que eran inaccesibles para la gente normal, o sólo presentadas en espacios públicos como "teatro de pueblo". El Cine consiguió algo aún más trascendente en el espectador, que ni el teatro ni otra forma de arte habían logrado hasta entonces: el poder llegar a lugares que en su vida había imaginado una persona común (el Antiguo Egipto, Persia, La Luna), y sentir empatía por otros seres humanos –y después también humanizados– que padecían y disfrutaban con lo mismo que ellos (desde un esquimal, de carne y hueso, contando parte de su día a día, hasta grandes proezas, como las conquistas de Napoleón).

Aproximaciones a las principales teorías del cine del siglo XX

Surgieron así dos tipos de cine: el que se denominaría de Ficción –por basarse en historias inventadas, aunque fueran escritas a partir de hechos “reales”– y las películas de No Ficción o Documentales –que se aproximaban más a la crónica y al reportaje periodístico, pero que tenían algo que no era periodismo, sino lenguaje cinematográfico. El cine se convierte en no sólo un invento más, sino en un “algo” que hace soñar y transporta al espectador de su magia. Como menciona Sadoul (1974), “un novelista describe el mar, pero difícilmente hará imaginar el océano a quien jamás lo ha visto”, el cine logra justo eso que hasta entonces sólo se imaginaba, pero ahora se percibía y podríamos decir... “hasta se siente”.

Los primeros cineastas, provenientes varios de ellos del teatro, de la carpa, de la literatura, de la fotografía y de la pintura, crecieron de manera empírica, experimentando y jugando. Eran en algunos casos gente muy culta, pero –en otros– simples aventureros con ganas de contar sus propias formas de ver el mundo; cómicos de vodevil o magos que veían en el cine la gran puerta para su reconocimiento internacional y para contar lo que nunca antes habían podido lograr en su forma y fondo. Al final, fueran cultos o no, cuando el cine inició, todos estaban al mismo nivel en cuanto a cómo contar historias con este aparato llamado cinematógrafo. Este invento era algo nuevo, algo con el que tenían que experimentar y algo en lo que, como todo experimento, podían triunfar o fenecer en el intento.

De esta manera, una vez aventurados a esta nueva “magia”, poco a poco se fueron delimitando en el cine oficios por proximidad a lo que hacían antes, aunque nunca faltaba el que brincaba las barreras e iba por más. Varios directores fueron en un inicio actores, extras o comediantes, que se tenían que poner delante de otros compañeros para, literalmente, dirigirlos y crear puestas en escena. Varios dramaturgos de teatro pasaron a ser guionistas de cine; fotógrafos de foto fija a cinefotógrafos (fotografía en movimiento); productores de teatro a productores de cine; pintores a directores de arte o fotógrafos o directores. Progresivamente, el cine iba ganando más terreno entre las masas y encumbrándose como el fenómeno que podía lograr entretener, hacer reflexionar, llorar, reír y descubrir mundos y psiques para la gente común, que veía en este invento algo mágico y absolutamente mesmerizante.

Conforme el cine fue madurando y adquiriendo un lenguaje propio, logró, en un tiempo muy corto, encumbrarse como el Séptimo Arte Mayor (las otras seis son la Danza, el Teatro, la Música, la Arquitectura, la Pintura y la Escultura). En consecuencia, comenzaron a aparecer críticos que juzgaban a la película desde su punto de vista, más no tanto por las

INTRODUCCIÓN

virtudes técnicas y formales que las obras tenían. El crítico de cine, una nueva profesión, fue posicionándose como una referencia para la gente común, que lo veía como un líder de opinión, al éste considerarse conocedor por el mero hecho de ver más que la mayoría (y ese más no siempre iba ni va hoy día de la mano con la calidad de las películas, sino con la cantidad que veía) y tener el poder de la pluma del que –entonces– era el medio masivo de comunicación por excelencia a su alcance: el periódico. Este nuevo espécimen no tardó en tener una voz con la que elogió y encumbró, sin duda, a varios cineastas, pero a otros los sepultó, como sucede con toda crítica.

Algunos críticos con el tiempo llegaron a ser muy importantes y empezaron a ver el cine desde otro punto de vista. Tanto así, que comenzaron a crear teorías respecto al quehacer del mismo (André Bazin es un ejemplo de ello), y a su misión como manifestación artística, con base en su forma operativa y funcional. Estos críticos fueron encumbrando al Director como la figura máxima de este oficio recién nacido y creando así la idea de un “autor” total de la obra.

Por otro lado, e incluso antes de estas facetas, varios directores (Sergei Einsenstein, por citar a uno) también comenzaron a teorizar su quehacer y el cómo el cine podía llegar a penetrar más en el espectador y cuál era la misión de éste, como arte y como arma ideológica. Incluso, algunos críticos después de mucho análisis, visionado de filmes y estudio teórico, dieron el salto hacia la dirección cinematográfica, poniendo a prueba sus propias teorías, logrando resultados maravillosos a nivel narrativo y de lenguaje cinematográfico. Francois Truffaut y todos los de la *Nueva Ola Francesa* son claro ejemplo y dignos discípulos de Bazin.

Todos estos intentos y movimientos dieron origen a las primeras teorías de cine desde un sentido analítico, ideológico, filosófico, que –desde ese momento– no dejaron de crearse ni crecer, y que después fueron desarrolladas y utilizadas por semiólogos, filósofos y uno que otro crítico-analista, más que por los propios cineastas (aunque hay que reconocer que varios de éstos –como hemos mencionado– también hicieron y formularon muchas teorías en torno al cine, basándose en lo que ellos y otros escribían para ciertas partes de su quehacer cinematográfico) para demostrarse la eficacia de estas teorías, en oposición al mero hecho de hacer cine sólo por divertimento, como era la visión de Hollywood y otras industrias, sin querer decir que el entretenimiento no fuera importante dentro del cine y de la vida.

Aproximaciones a las principales teorías del cine del siglo XX

Con el paso de los años, se crearon entonces dos formas de estudiar cine e intervenir en él, con fines muy distintos: la primera forma fueron las llamadas Escuelas de Cine o Centros de Estudios o Capacitación Cinematográficos (siendo el Instituto Pansoviético de Cinematografía de Moscú, el primero del mundo al crearse en 1919; y el Centro Sperimentale di Cinematografía, la segunda en 1935), que buscaban y buscan –aún hoy día– capacitar teórica y técnicamente al futuro personal del cine: Director; Productor; Guionista, Sonidista; Editor y Cinefotógrafo– y donde, si bien, se estudia teoría del cine, ésta está más encaminada al quehacer, que al análisis filosófico del film y de sus impactos sociales y artísticos. De este tipo de escuelas (como la que tenemos en UPAEP) egresan cineastas; es decir, gente que es capaz de poder realizar películas (y todo tipo de audiovisuales) y que saben de teoría fotográfica, de dirección, de lenguaje cinematográfico, etc., pero que desconocen –en su mayoría– la parte teórica del cine (desde su concepción filosófica y de la búsqueda del porqué como forma de identidad e ideologías, hasta cuestiones semiológicas, psicoanalíticas y sociales).

Por otro lado, surgieron los estudios (casi siempre de posgrado), creados por gente no forzosamente cineasta de profesión, sino más bien por críticos de arte, filósofos y semiólogos, que con una vocación de analizar y estudiar a fondo los quehaceres del cine y el porqué de su impacto en tal o cual sociedad y/o tiempo determinado, tomando muy en cuenta las teorías gestadas de las que hemos hecho alusión; sus filosofías y sus ideologías, han logrado formular teorías en torno al fenómeno cinematográfico. Esto es lo que los americanos llaman hoy día *Film Studies*, en oposición a la primera forma de estudio que llaman *Film Production*, que –si bien– no se oponen de ningún modo, suelen casi siempre enseñarse de modos separados más que complementarios.

Este cuaderno de cine, entonces, tratará de versar sobre la teoría cinematográfica desde los puntos de vista filosóficos y semióticos, más que por las partes de producción. Al menos es el propósito de este libro, que busca ser complemento de los estudios de nuestro programa de Estudios Cinematográficos y que –esperamos también– pueda ayudar a otras Escuelas o Facultades de Cine, a complementar la formación del alumno en la carencia teórica, no del oficio, sino de la búsqueda del cine como fenómeno (social, semiótico y psicológico) en el espectador.

Trataremos de hacer un recorrido de las que consideramos las principales teorías de cine, *Film Studies*, desde el origen de este arte, hasta las teorías psicoanalíticas, buscando llenar el hueco que tenemos algunas escuelas de producción (*Film Production*), sobre los

INTRODUCCIÓN

estudios fílmicos y tratando de condensar las principales teorías y autores, para que, si el lector después lo desea, pueda profundizar en ellas a través de las fuentes originales, o al menos, por medio de este texto, tener un referente fidedigno a dichas teorías y puntos de vista, que sobre el cine –como fenómeno– han surgido a lo largo de la historia.

Para que esto sea más claro, es necesario comenzar haciendo un breve, pero conciso, estudio del cómo funciona la percepción visual del ser humano –que finalmente es quien ve, analiza y disfruta el fenómeno cinematográfico–, y de cómo la semiótica visual (que no la cinematográfica aún) puede ayudar a entender mejor los significados de un film, al ser nuestro espectador un ser social y contextualizado por una serie de paradigmas y esquemas que lo hacen pensar de cierto modo. En ese sentido, el cómo se manejan los mensajes, puede ser de vital importancia para su lectura. Sobre todo, porque, como comenta Aumont (1992):

...es banal hablar de una civilización de la imagen, pero esta fórmula traduce bien el sentimiento que tenemos todos de vivir en un mundo en el que las imágenes son, ciertamente, cada vez más numerosas, pero también cada vez más diversificadas y cada vez más intercambiables. El cine, hoy, se ve en la televisión, como la pintura, desde hace bastante tiempo, se ve en reproducción fotográfica. Los cruces, los intercambios, los pasos de la imagen se hacen cada vez más numerosos ... así que ninguna categoría de imágenes podía ya estudiarse hoy omitiendo una consideración a todas las demás.

Una vez revisado esto, podremos partir al estudio de las teorías, antes mencionadas, para tratar de entender por qué es que el cine y el audiovisual (no importando el medio) son –hoy día– la herramienta más poderosa, tratando de dar relieve al por qué es tan necesario un estudio como éste en una escuela de cine, que lo que busca es crear cineastas, pero –sobre todo– parafraseando a nuestro director, el Mtro. Alfredo Naime, “lo más importante para UPAEP es formar humanistas realizadores”¹.

1 Tomada del video testimonial de la Licenciatura en Cine y Producción Audiovisual de la UPAEP (2015).



Un breve acercamiento a la imagen y a la ilusión del movimiento aparente, base del fenómeno cinematográfico

Vivimos en una sociedad visual y auditiva casi por naturaleza, esto es, de todas las formas que tiene el ser humano para relacionarse con su entorno, a través de sus sentidos, pareciera –más en la última centuria– que aquellos dos, que nos ponen más en contacto con nuestro mundo, son los sentidos de la vista y el oído.

Actualmente, sería difícil imaginar una gran urbe, donde no haya espectaculares u objetos visuales que nos guíen, nos orienten o nos manipulen; o donde los sonidos no sean parte importante –a veces vital– de nuestra vida. Incluso, desde tiempos remotos, lo visual ha sido parte importante para el desarrollo de una estructura social. Las construcciones antiguas cumplían varias funciones, pero una de ellas era avasallar la mirada para mostrar la grandeza, no de la obra en sí, sino de lo representado; las primeras pinturas (rupestres) cumplían la función de informar, visualmente, hechos que les eran importantes a una comunidad específica; hasta inicios del siglo XX, donde la alfabetización fue en aumento, una forma básica de educación a nivel religioso –en específico en las tradiciones judeo-cristianas– era a través de las imágenes. En todos estos casos que podemos constatar, lo visual siempre quedaba patente como una forma de guiar al individuo en su pensar, hacer y su relación con el resto de la sociedad.

Sin embargo, pareciera que las cosas más básicas de nuestro funcionamiento, como seres humanos, son a veces a lo que menos le ponemos atención. Damos los hechos por sentados, sin siquiera pararnos a reflexionar, a investigar y a comprender por qué es que

Aproximaciones a las principales teorías del cine del siglo XX

tal o cual cosa son importantes para nosotros, cómo es que funcionan y por qué percibimos de tal o cual modo. Creemos firmemente que como nosotros lo vemos, deberían de hacerlo los demás; caso contrario están “mal” o “viven en un error”. Así, por ejemplo, solemos creer que vemos sólo por los ojos, sin darnos cuenta, que nuestro modo de ver las cosas, de “mirar nuestro mundo”, está basado en varios factores que van desde los físicos, fisiológicos, llegando incluso a los psicológicos y contextuales, y que por tanto, si bien puede haber puntos en común entre las formas de ver, entre los humanos –pues pertenecemos a la misma especie–, todos estos rasgos afectan el modo de percibir y por tanto, afectan a nuestra cognición y comprensión del mundo.

Y si estos “errores” de no ver la cosas como son, sino como somos, sucede en eventos tan coloquiales como nuestros sentidos, aún menos reflexionamos por qué es que el cine y todo lo audiovisual –hoy día– es tan relevante para nuestra sociedad; por qué estas formas son transmisoras no sólo entretenimiento, sino también conocimientos, cultura e ideologías; y por qué es importante, si queremos ser seres realmente conscientes, entender cómo es que funciona nuestro sentido visual y cómo es que los factores, antes mencionados, afectan y manipulan nuestra interrelación con el mundo.

Existe mucha teoría tanto empírica, como científica, que valida el fenómeno de la percepción visual. Si realmente investigamos, podemos darnos cuenta, como comenta Aumont (1992), que

...la percepción visual es, de todos los modos de relación del hombre con el mundo que lo rodea, uno de los mejor conocidos. Existe un vasto corpus de observaciones empíricas, de experimentaciones, de teorías, que empezó a constituirse desde la antigüedad” y que sin embargo desconocemos por completo o ni siquiera nos interesamos en conocer, pero cómo poder ser seres libres (cosa que nos dicen todo el tiempo, desde la constitución política) si ni siquiera nos damos cuenta de él, cómo, ni por qué, suceden las cosas.

Trataremos en este primer capítulo de abordar de modo sencillo, pero no por ello superficial, cómo es que el ser humano ve. Más aún, cómo es que percibe las imágenes y cómo es que éstas pueden generar significados con base en nuestra cultura, nuestro estado de ánimo y nuestros paradigmas.

La luz y los colores que ven lo seres humanos

Para Aumont (1992):

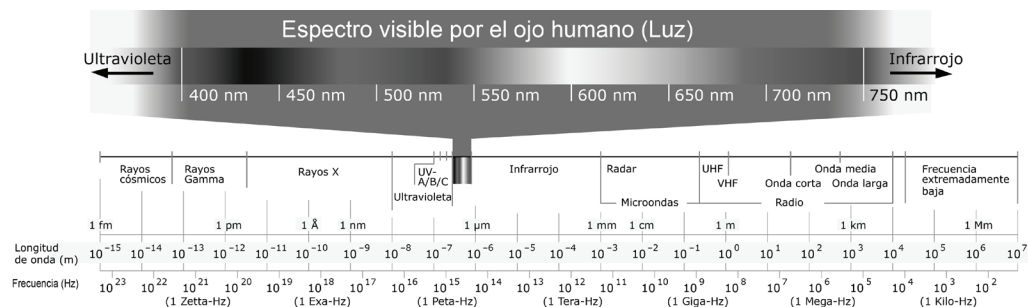
La experiencia diaria... nos dice que vemos con los ojos. Eso no es falso, por supuesto: los ojos son uno de los instrumentos de la visión. Sin embargo, hay que añadir enseguida que no son, sino uno de sus instrumentos, y sin duda no el más complejo. La visión, en efecto, es un proceso que utiliza varios órganos especializados. En una primera aproximación podría decirse que la visión resulta de tres operaciones distintas y sucesivas: operaciones ópticas, químicas y nerviosas.

Por tanto, con el fin de entender mejor cómo es que vemos, debemos comenzar por saber qué es a nivel físico aquello que llamamos luz, si esta es percibida igual por todos los seres y cómo es que esta afecta al ser humano a nivel de sentidos y percepciones.

Podríamos comenzar diciendo que aquello que llamamos luz, para el ser humano, es un modo de energía en forma de onda electromagnética, dentro de todas las que hay en el universo. La electricidad estática genera un campo eléctrico, esto es, una región del espacio donde hay electricidad estática, como cuando de niños frotábamos un globo con el pelo y hacía que los cabellos se levantaran, ¿recuerdan? El magnetismo, por su parte, también puede ser estático, esto es, puede generar un campo donde imanta. Entonces, cuando se cambian o se mueven juntos los dos campos, el eléctrico y el magnético, generan lo que se conoce como ondas electromagnéticas, las cuales generan radiaciones en forma de ondas que tendrán como características, lo siguiente: longitud de onda, amplitud, frecuencia, periodo y velocidad; siendo su frecuencia y su longitud de onda, lo que nos sirve para identificar unas de otras, dentro del amplio espectro electromagnético que es donde a nivel científico se sitúan todas las ondas electromagnéticas, desde las ondas de baja frecuencia, como las que usa la radio moderna, hasta los rayos gamma, que cubren longitudes de onda de entre miles de kilómetros y la fracción del tamaño de un átomo.

Lo que llamamos luz es entonces a nivel físico, una onda electromagnética (energía) que viaja en el vacío una velocidad de 300,000 km/s (varía de medio en medio) y que, dentro del espectro electromagnético, ocupa una parte muy pequeña y que es percibida por el ser humano y la mayoría de los primates, en el rango que comprende de los 400nm a los 700nm o milimicras; es decir, otros animales que no sean primates, perciben distintos rangos de esta energía (desde los 360 a los 720 nm), pudiendo percibir en algunas es-

Aproximaciones a las principales teorías del cine del siglo XX



pecies incluso luz infrarroja o ultravioleta, como es el caso de las aves o algunos reptiles; sin embargo, el ojo humano, por lo general, sólo percibe el rango comprendido entre las medidas de los 400 nm a los 700 nm. En ese sentido, en este texto siempre hablaremos con base en el ser humano, que es quien –en este momento– nos interesa en cuanto a su proceso de cognición del mundo, que incluye la parte visual.

Esta radiación de energía que llamamos luz, llega a los objetos y, dependiendo de la constitución y cualidades corpóreas de éstos, una parte de esta energía es absorbida y otra es reflejada. Incluso, en algunos casos, es refractada y transmitida, generando así dos cuestiones básicas para el ser humano y su forma de entender el mundo con base en el sistema visual: *las formas* y *los colores*.

Las formas son aquello que vemos del mundo; es decir, si no hubiera luz, o si el humano no pudiera percibirla como lo hace, no podríamos tener noción de dimensiones, de espacio, objetos y, por lo tanto, del mundo como lo conocemos. Esto no quiere decir que no existiese ese mundo, pues la gente invidente de nacimiento está cierta de que existe algo fuera de ella, y le es tangible y perceptible de otros modos. Simplemente queremos decir que el modo de comprender, y aprehender el mundo, sería distinto para la mayoría de los seres humanos, que cómo es ahora, gracias a su sistema visual y al cómo la luz funciona en éste. Aquí podríamos hablar de que las formas las percibimos gracias a las *transformaciones ópticas*. Pongamos un ejemplo para poder aclarar este punto:

Cuando varios rayos de luz procedentes de una fuente lumínica (ej. el sol) llegan a un objeto (pensemos en un árbol), éste absorberá parte de esta energía, pero otra se reflejará en todas direcciones. Si una persona estuviera mirando en dirección al árbol, cierto número puede entrar en la abertura del ojo que llamamos pupila y va a formar en la retina del ojo

una imagen invertida del objeto (árbol), debido al tamaño de la apertura de la pupila y de la incidencia de estos reflejos lumínicos en el ojo, creando así las formas. Este principio óptico del ojo, es también el que se usa para las cámaras oscuras, las cámaras fotográficas y las cámaras de cine y es el que permite –como mencionamos antes– ver el mundo a nuestro alrededor. No hemos hablado de la capacidad del ojo humano para captar dimensiones y espacios, que genera nuestra vista estenos cópica o binocular; es decir, el que tengamos dos globos oculares situados paralelamente, y al frente, y que éstos sean esféricos, logrando así una visión en tres dimensiones. Sólo hablamos de la captación de formas, que es lo primero que se logra, gracias a la luz.

Los colores son la otra parte básica de la luz, que no sólo dependen de ésta, aunque usualmente se suele pensar que así es. Decíamos que las formas de los objetos son percibidas por el ser humano, debido a que la luz choca con las cosas y una parte de ésta se refleja, otra se refracta, otra se absorbe y, en algunos casos, se transmite. Pero si nos quedamos con esta única definición la información, estaría incompleta. Algo imprescindible para que las formas sean registradas –por el ser humano– es la fisiología del propio ser humano, como especie animal; más específicamente la del ojo y la sinapsis que ésta hace con el cerebro. Aquí tendremos que hablar de *las transformaciones químicas* que se dan en el sistema visual. En el fondo del ojo humano hay una membrana que se llama retina, en la cual se forma la imagen de lo que el ojo percibe, pero también en ésta se hallan una gran cantidad de células foto receptoras y que van a jugar un papel importante para la percepción de la luz y del color, que se encuentran dentro de una parte llamada fovea. Estas células son denominadas *bastones* y *conos*, y como comenta Aumont (1992), “...del primer grupo, los seres humanos, tenemos unos 120 millones de células y del segundo unos 7 millones células”.

Tanto los bastones como los conos contienen moléculas de pigmento que poseen una sustancia llamada *rodopsina*, ésta absorbe quanta luminosos y los descompone, por reacciones químicas, en otras dos sustancias que harán posible las sensaciones de luz y color (Aumont, 1992).

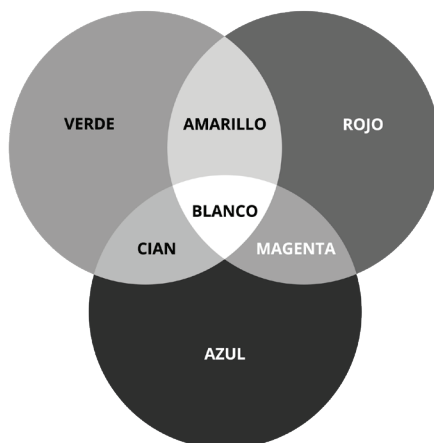
Los bastones se encargan de percibir principalmente la luz, aunque también notan algo de color; esto es, que para que nosotros podamos ver la luz como lo hacemos, se debe a estas células fotosensibles, a rangos que van de los 400 nm a los 700 nm, los cuales puede percibir el ojo humano. Los bastones son los responsables de notar las diferencias

Aproximaciones a las principales teorías del cine del siglo XX

en cuanto a intensidad de luz en el ambiente o la ausencia de ésta; es decir, a la sensación de contraste, de luz y oscuridad.

Los conos a su vez se subdividen en grupos dependiendo de su foto sensibilidad, generando así una sensación en el cerebro que determinaremos como sensación de color. En el ojo humano hay tres tipos de grupos de conos; unos que son sensibles o reaccionan a las longitudes de onda de entre 400 nm a los 500 nm (que identificamos como color azul), otros que perciben de los 500 nm a los 600 nm (verde) y lo últimos reaccionan a las longitudes de onda de los 600 nm a los 700 nm (rojo). Es justamente por esa razón que, a nivel de fotografía, a estos colores se les denomina *colores primarios*, pues son lo que –por fisiología– capta el ojo humano.

En cada uno de los grupos de conos, y de sus variaciones en longitud de onda, surge el resto de la gama cromática. Para algunos esto puede sonar extraño de inicio, sobre todo, si en su educación básica les enseñaron que los colores primarios son el amarillo, verde y rojo, u otra combinación. No entraremos en polémicas, pues –a nivel físico– cualquier combinación de tres colores que den el resto de tonalidades, se les puede llamar primarios, pero a nivel luz y por la fisiología del humano, se determinan primarios, justo a las tres longitudes de onda que el ojo es capaz de percibir.



Las combinaciones puras de dos de estos colores primarios (luz) formarán un color complementario generando así otros tres: magenta, cian y amarillo. Las diferentes gradacio-

nes generan el resto de los colores. La suma de todos éstos, a nivel luz, darán blanco y la ausencia, el negro.

Si paramos aquí, como muchas veces se hace la explicación del sistema visual, podríamos caer en el error de creer que todo está en el ojo y en la parte física de la luz; sin embargo, aún falta un tercer elemento para completar este sistema y para la decodificación cultural y contextual. Es por eso que debemos hablar de *las transformaciones nerviosas* que se dan en el cerebro y la mente.

Una vez que la imagen está formada en la retina y que los fotorreceptores han identificado sus características, tanto de forma como de color, cada receptor retiniano se enlaza a células nerviosas por un relé o interruptor (llamado sinapsis), que comunica toda la información recibida al cerebro. Como comenta Aumont (1992), "...podría decirse que esta red, extremadamente densa y compleja, representa un tercer y último estadio del tratamiento de la información, tratada primero en forma óptica y después química"; siendo –posiblemente– la parte más importante de todo el sistema, pues es la que decodifica; sin embargo, es la menos conocida por la mayoría de la gente.

La sensación de color

Se dice –entonces– que el color, como lo solemos entender, no existe, pues si existiera de forma sólida e intrínseca; es decir, siempre de la misma manera y por sí mismo, éste debería aparecer a todos los seres (no sólo los humanos). Del mismo modo, y sin importar las condiciones, debería ser siempre igual si mantiene las mismas longitudes de onda, cosa que no ocurre como hemos estado viendo. Es, más bien, una sensación que se genera entre el ojo y el cerebro del ser humano y del resto de los animales, y que depende de tres factores en el caso del humano en particular (que podrían llegar a ser cuatro dependiendo el punto de vista y de estudio): *factores físicos, fisiológicos y psicológicos* –pudiéndose agregar el *cultural o contextual*-. Sin estos factores, el color no puede ser percibido como lo entendemos. Es, por eso, que a este proceso se le llama *sensación de color* y, por eso mismo, se habla de la inexistencia del color como un algo siempre igual, si mantiene ciertos valores. Ahora veamos un poco más a detalle cada uno de estos factores y cómo influye en esta percepción.

Aproximaciones a las principales teorías del cine del siglo XX

Factor Físico. Se refiere a la luz, a su conformación y a las cualidades corpóreas de los objetos donde ésta incide. La luz puede contener tres ondas, sólo dos o una dependiendo la fuente lumínica y la cualidad de los objetos, donde esta se refleja, logrando así que la sensación de color cambie por completo. Por ejemplo: lo que llamamos comúnmente “luz negra”, la que se encuentra en bares y antros o “las lámparas de sodio”, con las que antes se iluminaban las calles de noche, son fuentes de energía lumínica que sólo contienen una o dos de las longitudes de onda electromagnéticas que identificamos visualmente, haciendo que veamos de forma monocromática, o con colores diferentes, a como vemos con fuentes lumínicas que tengan las tres longitudes de onda.

Del mismo modo, el factor físico es influenciado por la materialidad de los objetos, dependiendo de cuántas longitudes de onda absorben y cuántas reflejan, refractan o transmiten, dando –a los objetos– un color determinado, con un brillo determinado y una saturación determinada.

Factor Fisiológico. Está estrechamente ligado a la formación y número de conos y bastones en el ojo humano. Por ejemplo, el número de bastones que tenemos, en comparación de otros animales, que son de vida nocturna, como los felinos o algunas aves, es inferior a la que ellos tienen. Razón, por la cual, su rango de sensibilidad a las ondas es diferente al nuestro, lo que hace que determinadas especies vean mejor que nosotros en la oscuridad y sean mejores cazadores nocturnos.

Los conos son los responsables de lo que nosotros identificamos como colores; por tanto, a mayor o menor número de conos, y de cuántos de éstos son sensibles a qué frecuencias del espectro visible, es la sensación de color que se tendrá. Por ejemplo, las personas que son daltónicas sufren –en principio– de una falta o diferencia de conos con respecto a la media de los seres humanos. Esto hace que su sensación de color tenga diferencias con respecto a las personas con visión “normal”.

Factor Psicológico. Algo que pareciera no tener que afectar el cómo percibimos los humanos los colores es la psique y los estamos emocionales; sin embargo, se ha demostrado que diferentes estados emocionales, si bien, no cambian la sensación de color de modo drástico; es decir, lo verde no lo vemos azul si estamos tristes o contentos, sí inciden en dos de las cualidades básicas de la sensación de color: su brillo y su saturación. Cuando una persona está deprimida, ve los colores más opacos y desaturados que cuando está alegre. Por otra parte, se ha visto que, cuando las personas se encuentran felices, prefie-

ren vestir colores vivos, en contraste a colores opacos y oscuros, que son más frecuentes cuando están deprimidas. A esto podemos agregar un factor más, que es el de la Psicología de color, aunque –antes– habría que hablar del último posible factor que hace que percibamos algo de uno u otro color.

Factor Contextual o Cultural. Al igual que el factor psicológico, se podría inferir que la cultura, la educación y el contexto social no tiene nada que ver con la forma de percibir los colores. Sin embargo, para demostrar que el color es una sensación, y que también es influenciada por los contextos culturales de educación, usemos como ejemplo el color que en occidente identificamos como “blanco”. Para todos lo que hemos sido formados bajo un paradigma occidental europeo (Grecia y Roma como culturas madres), el color “blanco” es un solo color –tal vez con matices de tono y brillo– pero básicamente un color, “blanco”. Sin embargo, para la cultura esquimal o, mejor dicho, para las culturas *inuit* y *yupik*, el color “blanco” como denominación, y como lo comprendemos los educados en paradigmas euro centristas, no existe. Estas culturas, al vivir en un lugar donde el “blanco” es gran parte de su hábitat, han generado más de treinta nombres para diferentes percepciones y sensaciones que la luz genera en los objetos y son percibidas en la retina. Esto es, lo que para los occidentales sólo es “blanco”, para ellos, son más de treinta diferentes tipos de color, siendo distintos unos de otros y siendo vital para su subsistencia en su hábitat y sociedad.

Psicología del color

Continuando con el estudio de la imagen como preámbulo para entender las teorías cinematográficas, es necesario darnos cuenta que vivimos en un mundo que percibimos como “de colores” y, por tanto, reflexionar si éstos afectan o tienen inferencias en la percepciones o sensaciones que tenemos al estar en contacto con ellos.

Muchas veces escuchamos decir que el color naranja genera hambre, o que tal color provoca alegría, pero –nuevamente– nunca nos detenemos a preguntarnos si esto es cierto o no. Generalmente, solemos hacer dos cosas ante los hechos: o lo creemos ciegamente (sin ningún análisis o sustentación fundamentada en experiencias comprobables y experimentos) o le negamos porque no lo entendemos, ni queremos molestarnos en sus argumentaciones; es decir, en ambos casos nos cerramos a nuestros dogmas de vida, creyendo que esos sustentan nuestra existencia y, por lo mismo, no pueden estar equivocados.

Aproximaciones a las principales teorías del cine del siglo XX

Para analizar la psicología de color, podemos citar Mitry, cuando afirma:

...por supuesto, hay una simbología de los colores, pero los fundamentos de esta simbología, que son de carácter social o religioso, se apoyan en interpretaciones subjetivas generalizadas por algún ritual admitido y reconocido. Es cierto que estas interpretaciones, en sí mismas, dependen la mayoría de las veces de la psicofisiología de las sensaciones coloreadas (Mitry, 1999).

Newton fue, tal vez, el primero en demostrar que la luz se descomponía en colores, a partir de su famoso experimento con el prisma. De ahí generó su primera teoría del color, que era muy marcada por su tiempo –contexto histórico y cultural– y que hoy día pareciera muy genérica y sin muchos fundamentos; sin embargo, se le debe agradecer que fue precursor en este tema tratando de darle una investigación rigurosa y metódica.

Basado en esta primera teoría, Goethe realizó –años después– su propia *Teoría de los colores*, que fue –para muchos– la más completa de su tiempo y de los años siguientes. Una buena parte de su teoría se basaba en el conocimiento que había de esa época. Así podemos leer, según Mitry (1999), que Goethe argumentaba que “...los animales se asustan y enfurecen a la vista de un paño amarillo-rojo”, dato que se ha demostrado, con la ciencia actual, es totalmente incorrecto, pues el espectro electromagnético, y la sensibilidad de los conos en los animales, es diferente entre especies; por lo que esta generalización –muy común en la gente– es errónea. Sin embargo, no se debe demeritar a Goethe y a sus estudios en cuanto al color, sino entender el contexto para situarlo en un lugar justo dentro de la historia.

Posteriormente a estos autores, se han hecho varios experimentos e investigaciones sobre la influencia del color. Vale la pena señalar las anotaciones de Mitry, sobre el tema, y su división en el estudio de la psicología del color en dos grandes campos dependiendo de su lectura: en una *afectación psicofisiológica* y en una *afectación psicocultural*.

La **psicofisiología del color** se basa –principalmente– en estudios realizados por Binet, llegando a la conclusión de que “...ciertas impresiones sensoriales actúan de una forma relajante e inhibitoria sobre los movimientos; por el contrario, otras lo hacen más poderosos, más rápidos y más activos; son dinamógenas, es decir, productoras de energía” (Mitry, 1999). De esta manera, podemos dividir el estudio de los colores, desde el punto

de vista psicofisiológico, en dos grupos: *Dinamógenos o Generadores de Energía y Depresores o Inhibidores*.

Colores Dinamógenos. Son todos aquellos que provocan energía. Según Mitry (1999), "Binet, en su informe de una experiencia sobre una mujer histérica que tenía medio cuerpo paralizado, declara: cuando pusimos un dinamómetro en la mano derecha, anestésicamente insensible, de Amelia C; la presión de la mano subió a 12 kilogramos. Y si al mismo tiempo le hacíamos mirar un disco rojo, la cifra que indicaba la presión en kilogramos se doblaba automáticamente...". De esta manera, se llegó a la conclusión, con base en pruebas de este tipo, que los dos colores más dinamógenos por excelencia eran el rojo y el amarillo, y –en general– todos los tonos brillantes y claros, siendo los dos mencionado, y en ese orden, los que más. Tal vez por esa razón, y porque todo ser viviente –por lo general– busca energía para vivir, es que la mayoría de los niños en edades pequeñas, escogen casi siempre estos dos colores para colorear, sobre una paleta más basta.

Colores Depresores o Inhibitorios. Del mismo modo, se llegó a la conclusión de que, si el rojo era el color más dinamógeno, el más depresor era el violeta. De acuerdo con Mitry (1999) "...no es casualidad que el violeta haya sido escogido por numerosos pueblos como único color de duelo...". El segundo color inhibitorio o depresor es el azul. Tal vez por eso es que, en el idioma inglés, "estoy triste" se traduce como *I am blue*; y el *blues*, como ritmo musical, remita a tristezas o nostalgias.

Podemos decir que, a nivel de sensaciones energéticas o inhibitorias, la sensación de los colores –en el ser humano– juega un papel importante, pudiéndonos cargar de energía, pero también bajar la misma. Esto aunado al estado emocional que queremos fomentar, ha hecho que en determinados rituales o fiestas se prefieran decoraciones de colores específicos. Entonces, analizando la creencia de que la sensación de color naranja da hambre, tiene tanta lógica como cualquier color dinamógeno; sin embargo, al ser el color anaranjado una mezcla de amarillo y rojo, no es tan irritante como el rojo, pero puede provocar que, posiblemente, después de un tiempo, la persona se canse de ese color sin llegar a molestarse. Esa sí es una posible razón, argumentada, del porqué en los restaurantes de comida rápida se usan esos colores, ya que puede dar resultado a nivel económico y mercadológico. Ahora bien, pensemos por un momento, ¿por qué muchas marcas de hamburguesas, refrescos y pizzas suelen tener siempre colores dinamógenos en sus diseños? Ahora ya podemos tener una respuesta fundamentada, no sólo "porque da hambre".

La psicoculturalidad del color. Si hablamos de psicología de color, al igual que con la sensación de color, el factor cultural y contextual ha jugado en la historia de la humanidad un papel importante para la simbología que a los colores se les ha dado. Por ejemplo, el color amarillo ha tenido diferentes significados en la historia, comenta Portal, a través de Mitry (1999) "...los lenguajes divinos designaban con los colores oro o amarillo la unión del alma con Dios; y, por oposición, el adulterio en su sentido espiritual... simbolizaba tanto el amor legítimo como el adulterio carnal".

Por su parte, Havelock Ellis (citado en Mitry, 1999) dice:

...está claro que fue la llegada del cristianismo la que introdujo nuevos sentimientos respecto al amarillo... En gran medida, era ciertamente la meta de toda la revolución católica contra el mundo clásico y el rechazo de todo cuanto simbolizaba la alegría y el orgullo. El rojo y el amarillo eran los colores favoritos de este mundo. El amor por el rojo estaba demasiado profundamente enraizado en la naturaleza humana para que incluso el cristianismo llegara a vencerlo completamente, pero el amarillo era un punto de menor resistencia y la nueva religión pudo triunfar fácilmente".

Luego, Ellis (citado en Mitry, 1999) señala:

...el amarillo se convirtió en el color de los celos, de la envidia, de la traición. Judas estaba vestido de amarillo y, en ciertos países, se obligaba a los judíos a vestirse de ese color. En Francia, en siglo XVI, las puertas de las casas de los traidores y felones eran pintadas de amarillo. En España, los herejes que se retractaban estaban obligados a llevar una cruz amarilla como penitencia, y la Inquisición les obligaba a aparecer en los autos de fe públicos con vestidos de penitentes y con un cirio amarillo.

Según Mitry (1999), la razón por la que el amarillo fuera objeto de cambio simbólico de la era precristiana a la consumación del catolicismo, es que ese color, como dijimos antes, estaba fuertemente asociado con el amor adúltero. Como ejemplo, tanto en Grecia como en Roma, las cortesanas –mal vistas por la iglesia católica, pero no antes de la consolidación de ésta por las antiguas culturas grecolatinas– se aprovechaban de estas asociaciones para vestir de ese color.

Con el triunfo del cristianismo como nueva religión y grupo de poder espiritual y económico en occidente, los colores y su simbología cambiaron en varios casos, en dos sentidos,

UN BREVE ACERCAMIENTO A LA IMAGEN Y A LA ILUSIÓN DEL MOVIMIENTO APARENTE

los que tienen que ver con cuestiones virtuosas y los que conllevaban connotaciones negativas, siendo los colores más representativos para este estudio los siguientes:

Rojo. Asociado a la pasión, a la sangre, al odio, a la ira. A todo aquello que es instintivo y no controlado por el ser humano.

Amarillo Claro. Asociado a los celos, a la envidia, a la traición, a la lujuria y al adulterio.

Amarillo Oro (Oscuro). Sigue asociado, como antes de la era cristiana, al poder, a la sabiduría y a la unión con Dios.

Verde Oscuro. Asociado a la desesperación, al abatimiento, a la locura, la maldición y al terror. Tal vez asociado a que, en las culturas antiguas, los demonios y las brujas eran verdes, en parte porque comían y trabajaban con batracios.

Verde Claro. Asociado a la vida, a la juventud y a la conciencia plena.

Azul Claro. Asociado al amor en su forma más pura. Tal vez asociado al cielo y al lugar, desde el punto de vista cristiano, donde habita Dios.

Azul Oscuro. Al ser un color depresor, se asocia a lo misterioso, a la tristeza y al suspenso.

Rosa. Asociado a la ingenuidad más que a la pureza. Interesante dato para entender por qué, en un mundo predominantemente machista, se atribuía a la mujer el color rosa.

Blanco. Al ser el color neutro de la luz, para el ser humano, está asociado a la pureza en su estado más perfecto; a la bondad.

Podemos afirmar que, si bien, hay teorías de psicología del color y de los efectos que éstos causan en los seres humanos, si compartimos una cultura y un sistema fisiológico parecido, los colores nos afectarán de modos similares, pero si cambiamos la cultura o la fisiología del perceptor es diferente a la de otro grupo, las sensaciones y simbologías que un color serán diferentes entre los perceptores del mismo.

Por estas razones creemos que es importante, para este cuaderno y para el quehacer fílmico, así como su apreciación, recordar que:

Aproximaciones a las principales teorías del cine del siglo XX

el color, como todos los elementos significantes del film, debe estar motivado. No debe tener una existencia autónoma no justificable concretamente para el espectador. Debe parecer como “captado” y no como “dirigido”, incluso, aunque se deba efectivamente a razones de orden técnico. Basta decir que no debe prestarse a una interpretación pictórica, sino sólo dramática y psicológica, y que el símbolo, si existe, debe encontrar su justificación aparente en la producción de hechos concretos... Mientras que en la pintura el color es el sello creador sobre el mundo, en cine es el sello de la existencia objetiva del mundo, cualquiera que sea la subjetividad de la visión... No se debe olvidar que una imagen psíquica no consiste en mostrar, sino en sugerir, y que, en el cine, si nos exige seguir un desciframiento de lo real a través de la visión de un autor, no tiene por objeto un real descifrado (Mitry, 1999).

Tratamos de ser lo más sencillos, pero claros posibles, en cómo es que se da el proceso de visión en el ser humano y lo referente al concepto de psicología de color, como preámbulo para entender las principales teorías cinematográficas existentes. Sin embargo, nos parecería un error, no resaltar que, para tener una lectura lo más completa de la imagen y, en este caso, de la imagen fílmica, debemos –también– hacer un repaso de la semiótica y de su significación. Si bien, habrá un apartado en las teorías cinematográficas que hable de la semiótica, primero debemos comprender la semiótica fuera del cine, para luego insertarla en él.

Ideas fundamentales de la semiótica de la imagen

Joly (1993) se pregunta: “¿Qué tienen en común un dibujo infantil, una película, una pintura rupestre o impresionista, un grafiti, un afiche, una imagen mental, una marca?” Y prosigue diciendo, “entendemos que indica algo que, aunque no siempre visible, se vale de ciertos rasgos visuales y depende de la producción de un sujeto. Imaginario o concreto, la imagen pasa por alguien que la produce o la reconoce”.

Eso es lo más importante para nuestro estudio, el reconocimiento y la relación que se establece con las imágenes y las funciones que éstas han tenido a lo largo de la historia de la humanidad, y que, como comenta Aumont (1992), podríamos dividir en tres principales:

1. **Modo simbólico.** Tenemos que reconocer que todas las imágenes en un principio sirvieron primero como símbolos, sobre todo de carácter religioso, pues se creía que

éstas daban acceso a lo sagrado mediante la manifestación de las presencias divinas a las que se le aludía. Aunque, como menciona Aumont (1992):

los símbolos no son solamente religiosos, y la función simbólica de las imágenes ha sobrevivido ampliamente a la laicización de las sociedades occidentales, aunque sea sólo para transmitir nuevos valores –democracia, progreso, la libertad, etc.– ligados a las nuevas formas políticas.

2. **Modo epistémico.** Toda imagen suele aportar información visual sobre el mundo, cuyo conocimiento permite abordar incluso aspectos no visuales y, como menciona Aumont (1992),

la naturaleza de esta información varía, pero esta función general de conocimiento se asignó muy pronto a las imágenes... se desarrolló y amplió considerablemente con la era moderna.

3. **Modo estético.** Tal vez al que más se le vincula en el ámbito artístico, pues se piensa que la imagen está destinada a complacer estéticamente al espectador, a proporcionarles sensaciones. Aumont (1992) menciona que

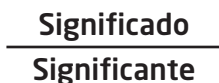
...esta función de la imagen es indisoluble, o casi, de cualquier noción de arte, hasta el punto que a menudo se confunden las dos y que una imagen que pretenda obtener un efecto estético puede fácilmente hacerse pasar por una imagen artística.

Es importante entender las funciones básicas de la imagen, porque esas serán las catapultas para su lectura y análisis, pero para entenderlas, tendemos que hablar un poco de la semiótica y del cómo –a nivel básico– una imagen puede funcionar al momento de ejercer la lectura de un texto.

Comencemos diciendo que la palabra semiótica se refiere al estudio de los signos y que, si bien, se hacía de una u otra forma desde tiempos antiguos, es realmente en el siglo XIX que se desarrollan métodos formales para poder analizar dichos signos. Esta rama de estudio tiene dos precursores. Por un lado, a un lingüista; y por otro, a un filósofo. De ahí le seguirán una serie de estudiosos de la materia, que no nos pararemos a estudiar aquí (pues no es el cometido del cuaderno). Sólo se mencionarán aquellos apuntes de otros semiólogos que consideremos oportunos para comprender mejor el estudio de las

teorías cinematográficas. Cabe destacar que, en algunos textos, escucharán más el uso de la palabra semiología y en otros la de semiótica. Técnicamente se refieren a lo mismo y su uso está más determinado por los seguidores de uno u otro fundador, aunque actualmente el uso más común es el de semiótica.

La Semiología. Su creador es Ferdinand de Saussure, un lingüista suizo que, buscando entender mejor la lengua, llegó a darse cuenta que debía entender las unidades constitutivas de la misma. Así llegó al signo lingüístico. Cuando logró esto, Saussure propuso que todo signo lingüístico tenía dos aspectos indisociables, que él describió como la entidad psíquica del signo y que eran: el significante; es decir, los sonidos –incluso mentales– de las palabras al nombrarlas; y el significado, que refiere al concepto o imagen mental que se producía al escuchar el sonido. Para explicar esto, Saussure utilizó un diagrama como este.



Saussure comentó que éstos eran indisociables, pues no se podían separar uno de otro; sin embargo, no eran siempre los mismos. Por ejemplo, si alguien escucha la palabra “árbol”, a su mente viene el concepto de dichos sonidos; sin embargo, el árbol que una persona ve en su mente, como concepto de la palabra, no es forzosamente el que tenga otra persona del mismo; es decir, uno puede visualizar un pino y otro un manzano, pero en ambos casos, si tienen una cultura similar y comparten idioma, la palabra árbol y su sonido, remitirá a un árbol y no a otra imagen o concepto, como la de un perico. Por esa razón, Saussure dice que esta unión es indisociable, pero también arbitraria; es decir, convencional, en oposición a cuando la relación es “motivada”, ya sea por analogía o por contigüidad de su causalidad. Saussure, como explica Joly (1993), “...se dedicó a descubrir la forma de los signos lingüísticos... planteó principios metodológicos de oposición, de conmutación y de permutación” y se dio cuenta sí que la lengua, tal vez el más complejo sistema de expresión, es a su vez –también– el más característico de todos y cómo es que las imágenes mentales o conceptos, son los que rigen el entendimiento del mundo para el ser humano. Seguidores de este método serán grandes pensadores, como Barthes y Hjelmslev, quienes llevarán las ideas de Saussure al campo de la fotografía, de la imagen publicitaria, del cine y de la moda.

La Semiótica. Charles Sanders Pierce era filósofo fundador del pragmatismo. Al contrario de Saussure, Pierce no se dedicó nunca a estudiar la lengua. Desde el principio buscó una teoría de los signos que llamó *semiótica* y creó una tipología que, si bien abarca la lengua, tiene una perspectiva mucho más amplia. Dijo que todo signo tiene una materialidad que percibimos con uno o varios de nuestros sentidos a la vez, y que se vuelve signo, por el simple hecho de que representa algo para alguien en un momento dado. Si no se cumple esta premisa, de representar algo para alguien (el lector), no puede llamarse signo, pues su particularidad es siempre estar ahí para designar o significar otra cosa, en algún aspecto o carácter.

Pierce vio en el proceso de significación tres polos, a diferencia de los dos que presentaba Saussure. A la parte perceptible del signo la llamó *representamen* (el significante de Saussure); lo que representa le llamó *objeto* o *referente* (esta es la diferencia con Saussure); y lo que significa *interpretante* (el significado de Saussure). Así se hace esta triada.

TEORÍA DEL SIGNO: LA TRIADA DE PIERCE



Para Pierce, como apunta Joly (1993), esta triangulación representa la dinámica de todo signo como proceso de significación o proceso semiótico; y dependerá tanto del contexto de aparición, como de la expectativa y cultura del receptor.

Otro logro importante, de la teoría de los signos de Pierce, es la división que hizo a partir de la tipología del signo. Así dividió tres grupos –para su estudio– dependiendo de cómo es que éste signo se producía y generaba su significación. En consecuencia, propone tres tipos de signo: El *ícono*, el *índex* y el *símbolo*. Veamos brevemente cada uno de ellos.

Aproximaciones a las principales teorías del cine del siglo XX

El *ícono* es toda clase de signos cuyo significante mantiene una relación de analogía con aquello que representa; es decir, con su referente. Pongamos como ejemplo los diagramas, las metáforas y –por supuesto– las imágenes en sí mismas. No tiene que ser una semejanza visual necesariamente, pero siempre debe haber analogías. Por citar ejemplos, podemos pensar en el sonido del galope de un caballo; una metáfora como: “tus dientes de perla”; o el diagrama de un motor de combustión interna. Todos estos guardan analogías con lo que representan.

El *Índex* se refiere a aquellos tipos de signo que su relación es causal o de contigüidad física con aquello que es representado o significan. Es lo que algunos denominan “signos naturales”. Ejemplos de estos tipos de signos son: el humo que representa al fuego, pero no es el fuego en sí mismo; la palidez de cuerpo cuando uno está enfermo, pero que no es la enfermedad en sí misma; o las huellas de pisadas que representan el andar de alguien o algo, pero que no son en sí mismas ese ser.

El *símbolo* corresponde a todos los signos cuyos significados mantienen relación con su referente por mera convención social, aquí no hay relaciones de analogías ni de contigüidad física. Ejemplos de estos signos son las banderas, los escudos, las señales de tránsito o las reglas de “etiqueta” y de convivencia.

¿Entonces podríamos concluir que las imágenes al ser una imitación o analogía de algo son signos íconos? Una primera repuesta sería que sí; sin embargo, sería una respuesta no del todo acertada. Si ponemos atención, en toda la tipología de Pierce, es cierto que la imagen se inserta como signo ícono, por la analogía que ésta guarda con lo que representa; sin embargo, también podríamos argüir que, para llegar al significado en la triada que presenta Pierce (representamen-objeto-interpretante), tuvimos que tener siempre un objeto, y que ése en sí mismo es una imagen, aunque sea mental; por tanto, la imagen está presente en cualquier tipo de signo, bajo la triada semiótica de Pierce. Siendo –incluso– un poco más específicos, podemos ver que las imágenes pueden ser de naturaleza “fabricada”, “natural” o de “registro”; es decir, la imagen que captamos puede estar ahí –de por sí– como el árbol en la naturaleza y, en consecuencia, su origen es “natural” o puede ser la impresión de ese árbol, vía una fotografía y –por tanto– es una imagen “registro”. De la misma manera, puede ser la imitación de ese árbol por un pintor, en cuyo caso sería una imagen “fabricada”, pero –como sea– una imagen es algo que se asemeja a algo u a otra cosa. Eso sería el principio básico.

Incluso, una imagen como signo puede ser doble o triplemente potente al pertenecer no sólo a un grupo de signos, sino a dos o a los tres de ellos. Por ejemplo, un retrato pictórico de una familia sólo es ícono. Existe analogía con la familia, pero esta sólo es por fabricación del pintor. Una fotografía de la misma familia, ya no sólo es ícono por ser analogía, sino que también es índice, pues la fotografía es un registro de algo a través de la luz. Esas personas existieron al momento de que ésta fue realizada. Por lo tanto, la fotografía es índice antes de ícono, y su fuerza es doble, pero si la fotografía es de un símbolo social, pongamos como ejemplo un prócer de la patria, ahora el significado es triple, pues es índice, ícono y símbolo a la vez.

Esa es una de las razones por las que la fotografía desplazó a la pintura –como retrato– y dejó sin empleo a muchos pintores que, o bien pasaron a ser fotógrafos, o fueron precursores de las vanguardias que tuvieron lugar a finales del siglo XIX y principios del XX. Del mismo modo, es una razón de peso por la que el Cine ha sido una herramienta de comunicación tan poderosa. Ambos medios, la fotografía y la cinematografía, están basados en imágenes de registro (excepto la animación que son imágenes fabricadas). La fuerza que éstas imágenes y medios tienen como signo –sin adentrarnos aún en las teorías cinematográficas– es, sin duda, muy poderosa para el espectador.

Recordemos esa escena, casi de leyenda y totalmente cinematográfica, de la primera función pública del cinematógrafo de los Hermanos Lumière, cuando presentaron *La llegada del tren*. Se dice que cuando el público que estaba cómodamente sentado apreciando la función, vio que un tren (filmado) se aproximaba hacia ellos; salieron despavoridos pues creyeron que el tren se les venía encima. Y si bien, esta historia es, como menciona Müller (2008) “... más que cuestionable...”, revela una de las cualidades fundamentales del cine: su capacidad de mostrar una imagen bidimensional de la realidad como realidad inmediata”.

Esta es la fuerza de la imagen cinematográfica y pone de manifiesto el porqué es importante entender los principios semióticos que la rigen y que rigen a nuestras sociedades. Si eso no pasara, la gente de esa función, simplemente habría tenido que quedarse sentada, o esa historia no sería verosímil, sin importar si sucedió o no.

Sobre la semiótica de la imagen, podríamos ahondar muchísimo más, pero eso nos llevaría un libro completo. Queremos mencionar sólo el porqué del estudio básico de ésta; a sus fundadores; y cómo es que se puede comenzar a ver de modo diferente las imágenes. Por ahora, resta sólo decir que los principales estudiosos de este tema han sido Eco, Bar-

thes, Metz, Levi-Strauss, Hjemslev y Greimas. Algunos –incluso– se han adentrado más al análisis del arte y del cine, hablando de los límites de la interpretación de una obra, de la estructura ausente de la misma y de la retórica que una imagen tiene como medio de comunicación.

El invento del cinematógrafo y la ilusión de movimiento

Si bien, el cine como espectáculo tiene origen con los Hermanos Lumière, en 1895 (como invento varios debaten si fue Edison primero), la necesidad de contar –vía las imágenes– está en el hombre desde las épocas de las cavernas. El ser humano desde que es *homo sapiens* ha tenido la necesidad no sólo de comunicarse, sino de transmitir ideas, nociones y por tanto contar historias. Algo que, para algunos, está en la naturaleza humana. Se tienen datos que la linterna mágica ya era usada por los egipcios y que la cámara oscura era utilizada por los griegos para el estudio de los movimientos del sol y los planetas. Varios pintores renacentistas usaban las cámaras oscuras como base para los bosquejos, de lo que luego serían sus obras; y el teatro de sombras chino es una noción del uso de la luz como herramienta para contar historias.

Con el desarrollo del ser humano, llegó la religión y con ésta, las primeras formas de buscar entender el mundo y representarlo, de imitarlo y hacer simulacros. La luz siempre fue un elemento que ayudó a dicho fin, ya sea, desde su captación y percepción, hasta su utilización como proyector, en el caso de las linternas mágicas o los efectos de fantasmagoría, hasta los proyectores de ahora.

Tal vez lo que catapultó la creatividad visual del humano fueron los hallazgos (que hoy se saben errados) de Plateu y sus teorías sobre la “persistencia retiniana”; pues, a partir de ese momento, la producción de juguetes ópticos fue mayor. Sin embargo, para llegar a esa parte, es mejor comenzar por entender cómo funciona en el hombre la percepción del movimiento real y del movimiento aparente.

Comenta Aumont (1992) que existen varias teorías que pretenden explicar la percepción del movimiento, aunque –hoy día– hay dos fenómenos que logran esto, “la presencia en el sistema visual de detectores de movimiento, capaces de codificar las señales que afectan a puntos cercanos en la retina y, por otra parte, una información sobre nuestros propios movimientos, que permite no atribuir a los objetos percibidos un movimiento apa-

rente debido a nuestros desplazamientos o a nuestros movimientos oculares.” Y estas dan como resultado el movimiento real y el aparente.

Movimiento real y Movimiento aparente. Se dice que el movimiento es real cuando éste es de un objeto real situado frente a nuestro campo visual. Anteriormente, se creía que ese era el único movimiento que se podía constatar; sin embargo, con el tiempo, se mostró que, bajo ciertas condiciones, imágenes estáticas podían dar también la ilusión de movimiento, que es lo que se denomina como: movimiento aparente.

La teoría de la persistencia retiniana o persistencia de la visión

Joseph Plateu, un físico de origen belga, propuso esta teoría en 1828 y ha sido casi inmortalizada a lo largo del tiempo. Argumentaba que las imágenes captadas por el ojo se quedaban en la retina por una décima de segundo, antes de desaparecer por completo. Por tanto, si se pasaban, frente a éste, varias imágenes, donde lo que se retratara fuera algo que se mueve, y que fueran cambiadas a la misma velocidad de una décima de segundo o a una velocidad mayor, la sucesión de imágenes no se vería como tal sino, como una imagen con movimiento continuo, gracias al movimiento aparente.

Plateu fue el inventor del fenetiscopio, el primer juguete óptico que trabajaba con la ilusión del movimiento aparente. Por tal motivo, podríamos decir que fue el precursor del cinematógrafo de los Lumière y de otros inventores. Una vez que la fotografía fue desarrollada por Nipce, Daguerre y Talbot, los juguetes ópticos que funcionaban con fotografías fueron apareciendo cada vez más, como el fusil fotográfico pasando por el revólver fotográfico, hasta la invención del cinematógrafo. En todos estos casos nadie se detuvo a cuestionar o replantearse las ideas de Plateu, al grado que aún hoy día mucha gente (Críticos, Cineastas y Académicos) siguen pensando que la ilusión del movimiento aparente tiene su base en la *Teoría de la persistencia retiniana*, aunque ésta, como se demostró desde inicios del siglo XX, científicamente estaba equivocada y no era posible. Sin embargo, aún podemos encontrarla en libros serios de cine, donde, por ejemplo, se comenta al respecto:

Producing moving images from a length of still pictures relies on what might be considered an aberration in the process of human vision...if a continuous stream of images is flashed

Aproximaciones a las principales teorías del cine del siglo XX

upon the retina in a quick enough succession, then the person will perceive no flashing effects and will perceive the images as a continuous, smooth motion (Wheeler, 2005).

La idea de la *persistencia retiniana*, lógica y científicamente no es sostenible por una razón: si la imagen persiste en la retina una décima de segundo y le proyectamos otra imagen, que sea continuación de esta y así ad infinitum, lo que sucedería en la retina no sería la ilusión de movimiento aparente, sino, como afirma Aumont (1992), “sólo podría producir un batiburrillo de imágenes remanentes”, pues una imagen se superpondría a otra y a otra y a otra y esto, por tanto, no podría dar la sensación de movimiento limpio, sino que siempre veríamos la imagen que va desapareciendo mientras la otra aparece. Entonces, ¿por qué es que varias personas (incluidos cineastas y académicos de cine) siguen diciendo que éste es el principio de la ilusión de movimiento aparente?, creemos que porque simplemente han replicado lo que se les “mal enseñó”, por parte de sus profesores o libros, y nunca se han detenido a reflexionar a qué se refería Plateau, cuando postuló su teoría, que suponemos en su tiempo (s. XIX), al ser el primero que inventó los juguetes ópticos, con esta ilusión aparente, hizo que la gente a partir de su invento le fuera fiel a su teoría sin detenerse a pensar los argumentos que esta proponía. Ese es uno de los grandes errores de la educación, como comenta Morin (1999):

El poder imperativo y prohibitivo de los paradigmas, creencias oficiales, doctrinas reinantes, verdades establecidas, determina los estereotipos cognitivos, ideas recibidas sin examen, creencias estúpidas no discutidas, absurdos triunfantes, rechazos de evidencias en nombre de la evidencia y hace reinar bajo los cielos, conformismos cognitivos e intelectuales.

Y eso, es justamente lo que queremos evitar con este cuaderno.

La teoría del efecto *phi*

Wertheimer, un doctor alemán de principios del siglo XX, propuso en 1912 que, si se da a percibir a un sujeto dos puntos luminosos alejados de él, físicamente hablando, y hacemos que estos puntos tengan una separación temporal entre ellos, superior a una décima de segundo, el ojo y el cerebro humano no verán dos puntos distantes, sino un punto que se mueve de un lado a otro, a esto, le llamó el *fenómeno o efecto phi*. Para él es aquí donde nace el movimiento aparente.

UN BREVE ACERCAMIENTO A LA IMAGEN Y A LA ILUSIÓN DEL MOVIMIENTO APARENTE

De acuerdo con Aumont (1992), “Wertheimer planteó la hipótesis esencial, aún válida, sobre el tema: se trata de procesos postretinianos” y no, como mencionaba Plateu, de un proceso que se da en la retina.

Si bien, esta teoría también ha tenido sus cuestionamientos en la comunidad científica, su base es mucho más sólida que la propuesta por Plateu, dando pie a lo que hoy se supone genera la ilusión del movimiento aparente; es decir, hay un punto en el que una sucesión de imágenes fijas pasadas a gran velocidad, y con una continuidad entre una y otra, hace que nuestro ojo, vía un enmascaramiento, no detecte el cambio de estas, y que la velocidad de paso entre ellas, lograda debido a la incapacidad del cerebro de distinguir a esa velocidad sucesos diferentes, da una ilusión de concatenación de imágenes. De esta forma, es –como se cree actualmente– se da el fenómeno del movimiento aparente y, por esa razón, es que podemos haber disfrutado del cine.

Aumont (1992) comenta respecto a este punto:

El movimiento aparente en el cine implica estímulos sucesivos bastante semejantes, al menos en el interior de un mismo plano; puede pues, pensarse, que utiliza el mismo mecanismo que la percepción del movimiento real. Las consecuencias de esta hipótesis son evidentes: el movimiento aparente en el cine no puede distinguirse, fisiológicamente hablando, de un movimiento real. Se trata de una ilusión perfecta, basada en una de las características innatas de nuestro sistema visual... Se piensa hoy que la información detallada sobre los contornos queda suprimida temporalmente en cada fotograma en negro, entre varios de ellos sucesivos, y que es este enmascaramiento, precisamente, lo que explicaría que no haya acumulación de imágenes persistentes debidas a la persistencia retiniana: en cada instante no se percibiría más que la posición presente en la pantalla, siendo la anterior borrada por enmascaramiento.

Con esto creemos que puede quedar cerrado –por ahora– el tema de éste capítulo referente a la imagen y el proceso visual en el ser humano. Si bien, aún se puede profundizar mucho más en el estudio de la imagen, como fenómeno visual y semiótico, este no es el objetivo de este cuaderno. Sólo queríamos hacer notar lo importante que es tener estos conocimientos previos para partir, con bases suficientes, a las teorías fílmicas más importantes en la historia del cine; pues, como dice Aumont (1992):

Aproximaciones a las principales teorías del cine del siglo XX

No hay imagen sin percepción de una imagen, y el estudio, incluso rápido, de los grandes caracteres de la segunda, evita muchos errores –algunos convertidos en verdaderos clichés– en la comprensión de la primera. Pues si la imagen es arbitraria, inventada, plenamente cultural, su visión, por su parte, es casi inmediata”.

Las vanguardias artísticas y el cine

Algo que hemos notado, a lo largo de nuestro estudio de las teorías cinematográficas, es que, en muchos libros, se da por sentado que el lector ya conoce el contexto histórico, y por tanto artístico, en el que estas ideas se desarrollaron. Pareciera que estas teorías surgen de la nada, casi por pop; es decir, que no hay algo –a nivel de la historia del arte y la historia de la humanidad– que catapulte dichas teorías. Pero si partimos del silogismo “de la nada, nada viene”, podemos concluir que todo tiene una razón y un origen, aunque éste no sea razonado siempre (o casi nunca). Por tanto, debemos saber que las teorías cinematográficas tienen un origen que no es solamente la construcción del cinematógrafo y el boom rápido de este invento, sino que su surgimiento se debió a éste (el invento) junto con lo que sucedía a su alrededor; esto es: las vanguardias artísticas del siglo XIX y XX de nuestra era.

Con base en lo anterior, es necesario dar un breve repaso al surgimiento de las vanguardias artísticas y cómo éstas influyeron en el cine (que surge casi al tiempo de éstas a nivel cronológico), para tratar de entender mejor los porqués de las teorías cinematográficas que veremos en los capítulos siguientes.

Las vanguardias artísticas

El siglo XIX e inicios del XX fueron periodos clave en la historia de la humanidad y el ámbito del arte no podía estar alejado de estos movimientos. El hombre se encontraba en una búsqueda constante de él y de su entorno y en todo lo que podía abarcar. En la ciencia y en la tecnología llegaban inventos (la máquina de escribir, la máquina de coser, la fotografía, el avión, el submarino, la bicicleta, la lámpara eléctrica, el automóvil, el teléfono, y lo

Aproximaciones a las principales teorías del cine del siglo XX

que más nos interesa en este cuaderno: el cine). Surgieron teorías sobre óptica y la percepción humana que catapultaban la búsqueda de la imagen y su ilusión de movimiento aparente, tan perseguida desde tiempos antiguos. Ford, por su parte, inventa el sistema de producción en cadena, que revolucionará la industria. El consumismo desmedido parecerá ahora tener más poder que antes.

En los estudios filosóficos de ésta época, la búsqueda interior –el famoso adentro de la filosofía moderna– y el rompimiento de pautas, con Nietzsche continuaban el camino que había empezado con Descartes y Kant, tiempo atrás. La revolución francesa había movido drásticamente al mundo en un sentido no sólo político, sino –sobre todo– social e ideológico. De la misma forma, la revolución rusa cambiaría el mundo por completo dividiéndolo en dos facciones: capitalismo y socialismo. La segunda mitad del siglo XIX y la entrada al siglo XX fue un periodo en que el hombre buscaba romper con todos los cánones establecidos, liberarse y encontrarse definitivamente y de una vez por todas. El arte como manifestación humana no podía estar alejado de todo lo que estaba sucediendo y las vanguardias históricas eran el paso lógico que tenía que ocurrir. De acuerdo con De Micheli (2006), “El arte moderno no nació de una evolución del arte del siglo XIX; por el contrario, nació de una ruptura de los valores de ese siglo.”

Édouard Manet rompe en 1863 definitivamente la visión del arte, con su obra *Desayuno sobre la hierba*, y logra instaurar la primera de las vanguardias artísticas que revolucionarán la forma de ver el arte y la concepción de la vida, y que continuará hasta mediados del siglo XX. Surge así la primera vanguardia histórica que ve cabida en la pintura: el Impresionismo, buscando la sensación que da la luz en los cuerpos y los colores de los mismos. La belleza da la impresión momentánea de los efectos cambiantes de la luz.

En esta búsqueda de la sensación directa, los autores impresionistas deciden no “acabar” sus formas y usar el *plain air*, dando una sensación de imagen vaporosa, fugaz. Autores como Degas, Monet, y Renoir son parte importante de este primer movimiento con pinturas como *La catedral de Rouen* en el caso de Monet; *La clase de danza* de Degas; y *Le Moulin de la Galette* de Renoir. El artista de esa época comienza a querer liberarse del academicismo y busca proponer nuevas ideas; deja –en apariencia– de preocuparse por el tema a pintar y centrarse más en las formas, en los colores y en la luz; se dedican a fijar *impresiones momentáneas*, contrarias a todo lo aprendido y utilizado antes de ellos. De ahí el nombre de “vanguardias”, los que van al frente, como en el ejército, la *avant-garde*.

Al tiempo que el impresionismo va madurando, el artista de la época busca encontrar su verdadera forma de expresión. La idea impresionista del trazo se niega, busca recuperar el dibujo y el uso de las líneas diagonales. En esta idea de expansión propia de la modernidad, comienza a mirar a otros horizontes, básicamente hacia Oriente (Japón en particular) y África, de donde se nutrirá de ideas nuevas para occidente. Así se fundará la segunda vanguardia, como continuación de la primera, que es la llamada Postimpresionismo o Neoimpresionismo, con artistas como Seurat, Signac, Van Gogh, Cézanne, Toulous Lautrec y Gauguin, que depurarán técnicas impresionistas, como el puntillismo en el caso de Seurat –*Tarde de un domingo en la isla de Grande Jatte*– y cambiarán la idea de que la luz impregna al cuerpo para dar la sensación que ésta emana de los mismos. Van Gogh –*La noche estrellada*– por su parte, busca cambiar el realismo descriptivo de los neoimpresionistas por un arte en el que el sentimiento se simbolizaba por el color, los contornos duros y una fuerte carga expresiva. De acuerdo con Denvir (2001) “La reivindicación del uso abstracto del color en contradicción con su cometido de conseguir un realismo óptico”, Van Gogh mira más hacia Japón que los otros artistas de su época (como ejemplo, el gran parecido que tiene *La noche estrellada* con *La gran ola de Kanagawa* de Hokusai) y trata, a diferencia del impresionismo, de cuestionar radicalmente la cultura de la que surgió. Gauguin, por su parte –*La visión después del sermón*– resta importancia a la luz y se centra en el color para generar efectos cromáticos; mira más hacia las islas del Pacífico Sur y trata de llevar su obra a las denominadas “verdades eternas”: la vida, el amor, la muerte y el erotismo.

A la par de estos movimientos artísticos en el mundo, el invento de la fotografía va madurando cada vez más. Ya no se tiene que esperar ni ocho horas, como en los primeros heliograbados de Niépce en 1816, ni media hora, como con el Daguerrotipo en 1831, sino que ésta puede ser realizada en tiempos más cortos; primero en pocos minutos y luego en segundos, con lo que empieza a llamar la atención de los burgueses, de aquella época. como la nueva forma de retrato familiar, por su gran realismo y por la “facilidad con que se va haciendo”. De acuerdo con Stepan (2007) “... la fotografía ha sido la niña mimada de la tecnología desde que fue patentada en 1839. Los constantes avances en el desarrollo de emulsiones sensibles a la luz, equipo y lentes, abrieron la puerta a nuevos mundos en rápida sucesión”.

Al tener la fotografía la capacidad de captar la “realidad” de lo visto, a modo de registro y con un realismo puro, el pintor pierde en ocasiones la oportunidad –monetaria, mas no artística– que da el retrato. Esto hace que se libere de esa atadura formal y busque que su

Aproximaciones a las principales teorías del cine del siglo XX

arte trascienda los cánones establecidos, buscando la expresión interior y la sensación que ésta causa en las obras, y olvidando todo tipo de reflexión que en algún momento pudo tener –buscando más las sensaciones de la línea, la forma y el color a partir de lo cotidiano– y que, luego, en el expresionismo alemán con *el puente* y *nueva objetividad*, así como en las vanguardias rusas del *rayonismo* y el *constructivismo*, se tratarán de recuperar.

A la par de todos estos movimientos artísticos y tecnológicos, el invento del cinematógrafo se lleva cocinando tiempo atrás, también. Desde la teoría –que hoy día se sabe es errada y ha sido cambiada por el fenómeno phi– de Joseph Plateau sobre la *persistencia retiniana* en 1828, el hombre busca poder captar el movimiento. La imagen fotográfica y los juguetes ópticos están en apogeo. El taumatropo y el tambor mágico, entre otros, son buen ejemplo. En varios países de Europa y en Estados Unidos la gente se dedica a buscar cómo lograr esta sensación de movimiento. Sin embargo, el nacimiento formal del cine se dará hasta 1895 con la primera función pública de los hermanos Lumière con su cinematógrafo; hecho que ellos muestran como una mera atracción científica, al grado que advierten a Méliès para no comprar su invento: “...no se vende, joven, y denos las gracias. Aparte del interés científico, no tiene ningún interés comercial” (García Escudero, 1971), sin vislumbrar la forma en que cambiaría la historia del mundo y su vinculación con el arte de vanguardia de su tiempo.

Llega el siglo XX y, con él, según Cirlot (1988), *La constante interrelación entre corrientes diversas*. Así el Fovismo de Matisse y sus compañeros de búsqueda, como Derain, Vlaminck y Van Dongen, consigue la explosión del color por el color mismo, el paralelismo de las formas y el color con las notas y armonías musicales, olvidándose de todo tema transcendental, acercándose a la cotidianidad y simpleza en sus obras. Lo importante es pintar manchas de colores puros, cual empastes brillantes y contrastados. Este movimiento duró muy poco; sin embargo, catapultó –aún más– lo que sería la búsqueda del color, que ya venía desde los neoimpresionistas, y la abstracción posterior de Kandinsky, dentro del movimiento *El jinete azul*, en el llamado Expresionismo Alemán.

Alemania, al igual que el resto de Europa, estaba sufriendo grandes cambios. Su forma artística de expresarlo era a través de un movimiento muy alemán, en todos los sentidos, y que no sólo era una manifestación, sino una forma de, según Cirlot (1988), “sentir el mundo” y luchar contra la tecnología, con un sentimiento de pesimismo, ante lo que ésta podía hacer al hombre. Este movimiento mantiene –por cultura– una cercanía con el gótico y con

los estados de ánimo basados en la necesidad interior, que veremos, como instintivo y exaltado en *El Puente*, y espiritual y sosegado en *El Jinete Azul*. El Expresionismo cuenta con tres momentos distintos y con búsquedas particulares: *El Puente*, *el Jinete azul* y la *Nueva Objetividad*; todos estos de vital importancia e influencia en las vanguardias posteriores y en sus contemporáneas. Esta es una de las corrientes más importantes, porque su búsqueda es muy variada en muchos sentidos. Sus exponentes, como Kirchner en *El Puente* o Kandinsky en *El Jinete azul*, llevan el arte a la búsqueda de la forma y de las sensaciones, cada uno desde puntos de vista diferentes, pero interesantes. Como movimiento buscaban la forma de mirar más allá de la cotidianidad, como ocurría en los movimientos franceses, llegando a lo subjetivo y a lo espiritual. Kandinsky busca la forma y los colores, como si de música se tratara, y su obra *De lo espiritual en el arte* plasma perfectamente el punto de vista que tiene sobre el arte. Esto –podría decirse– era algo que Matisse ya estaba haciendo, pero Kandinsky lo traslada a planos aún más abstractos, más subjetivos y sensoriales. “Iluminar las profundidades del corazón humano es la misión del artista, dice Schumann. El Artista es un hombre que lo sabe dibujar, pintar todo, dice Tolstoi” (Kandinsky, 1989).

En Francia, mientras tanto, el Fovismo (que no dura mucho) da paso casi paralelamente al siguiente movimiento de vanguardia importante en ese país: el Cubismo, cuyo origen se da en 1907 con *Las señoritas de Avignon* (originalmente, *Les senyorettes del carrer d’Avinyó*) de Picasso, y al que sigue Braque –*Botella y pescados*–. Los cubistas buscan la deconstrucción total del arte figurativo y, por tanto, de la forma y del color; quieren lograr la perspectiva múltiple y la autonomía de los planos.

Al igual que el movimiento expresionista, el cubismo pasa por tres fases importantes: la *Analítica*, que busca la deconstrucción de la realidad; la *Hermética*, que introduce detalles figurativos para estimular la comprensión; y la *Sintética*, que inaugura una nueva forma de expresión que se encuentra entre la pintura y la escultura: El *collage*. Estas fases toman inspiración del arte africano, utilizan la fotografía como medio de boceto y usan las teorías de su antecesor Paul Cézanne, de quien Gatenführer-Trier (2006) dice: “...lo que Cézanne ha hecho con la realidad es mucho más avanzado que la máquina de vapor”.

El cubismo trasciende por la forma visionaria que estos artistas tienen al deconstruir la realidad y plasmar una totalmente nueva. “Los límites entre el tema pintado, el real y el objeto se entrelazan fluidamente. Los cuadros realizados, según este procedimiento, ad-

quirían un carácter material y de objeto que creaba una nueva realidad" (Gatenführer-Trier, 2006).

Italia –por su parte– no se queda atrás y funda el *Futurismo*, rechazando las manifestaciones artísticas anteriores y buscando la cercanía del hombre con la tecnología, tan en voga ya, interesándose por la velocidad, los movimientos de los cuerpos y la idealización del "nuevo hombre industrial". Odian y niegan todo lo anterior, sobre todo lo francés, y buscan en la tecnología el nuevo orden, salir de los museos y de todo lugar que genere el "arte establecido". Sobresalen artistas como Boccioni, con obras como *La ciudad se levanta*, y Russolo con *Dinamismo de un automóvil*. Este movimiento tiene un antecedente muy directo en el cubismo, usa igualmente la forma –no tan deconstruida como la cubista– pero a esta le agrega la sensación de movimiento, de dinamismo, y con ello la idea de futuro y tecnología, como Boccioni (2004) proponía: "Queremos reemplazar las viejas emociones estáticas y nostálgicas por las violentas emociones del movimiento y la velocidad, por la embriaguez de la acción, porque sólo ellas pueden inspirar nuevas ideas plásticas".

Los países más importantes –a nivel artístico– de Europa, estaban en esta búsqueda constante de liberación e introspección; sin embargo, con las ideologías políticas reinantes y las nuevas revoluciones, la visión del arte cambiaría y dejaría de mirar al individuo para pensar en el pueblo y en cómo el arte podía ser utilitario y no sólo decorativo. Así en Rusia, que pronto cambiaría de nombre a la nueva Unión Soviética, surgen tres movimientos muy importantes, con gran influencia de las vanguardias del resto de Europa, pero sobre todo de Francia y de Italia, y que –en conjunto– serán conocidas como Vanguardias Ruso-Soviéticas:

El Rayonismo, con Lariónov y Goncharova, que –basándose en el Futurismo y el Cubismo– busca una síntesis de éstos, creando lienzos abstractos llenos de intersecciones e interpretaciones, donde la luz y el movimiento son los protagonistas. *Rayonismo, bosque azul-gris* de Goncharova y *Rayonismo, rojo y azul* de Lariónov son ejemplos de esta búsqueda. El *Suprematismo*, con Malevich y su *Cuadrado Negro*, sólo busca la estética pura y no un fin utilitario de su arte; tenía un objetivo muy simple, como comenta Ruhrbert (2005): "La supremacía a los medios básicos del arte, el color y la forma... Malevich hablaba en este sentido de la supremacía de la sensación pura". El *Constructivismo*, por su parte, con Tatlin y El Lizzitzky, creía que lo mejor que podía hacer el artista era contribuir a hacer más elevadas las necesidades intelectuales de la sociedad, buscando así una socialización del arte. "Lizzitzky también propugnaba un nuevo mundo, pero un mundo de objetos

que debía ser creado por el artista. Diseñó un marco de referencia totalmente nuevo en sus cuadros, que denominó Prouns –por una renovación del arte– (Ruhrbert, 2005).

Europa era un punto de ebullición de ideales, de búsquedas y de guerras. El artista estaba ávido de encontrar nuevas formas de ruptura y de emancipación, surgiendo más movimientos de vanguardia como el Neoplasticismo o De Stijl en Holanda; la Escuela Bauhaus en Alemania; y finalmente el Dadá, como una ruptura total y completa del arte y del artista, como un movimiento antiarte, que quería resignificar la obra y el concepto, el valor del artista, y conseguir todo esto desde un estado de ánimo casi infantil y alejado de toda forma de “razón” que, como comenta Dietmar (2004), “... no era un movimiento exclusivamente artístico, literario, musical o filosófico. Era todo eso, y al mismo tiempo todo lo contrario: antiartístico, provocador en lo literario, travieso en lo musical, radical en lo político y antiparlamentario, pero sobre todo infantil”.

Dadá es justo el punto donde toda la búsqueda artística del momento eclosiona. Surge, no en un solo país o lugar, sino en varios. Nace en Suiza y se propaga como virus a Alemania, Francia y Estados Unidos. Dadá llega a romper con todo lo establecido, incluso con las vanguardias de la época. Son artistas y personas que quieren gritar de impotencia, que quieren simplemente regresar al origen del arte y de la expresión humana, a la infancia que no razona, sino sólo expresa; pues para ellos, los artistas que no eran Dadá, se habían convertido en mercenarios del espíritu; y el concepto de nación, en algo sin importancia, como comenta Huelsenbeck (1936), “Ninguno de nosotros sentíamos demasiada estima por el tipo de valor que comporta que le peguen a uno un tiro por una idea de nación que, en el mejor de los casos, es un monopolio de comerciantes...”.

Dadá es el punto donde convergen todas las manifestaciones artísticas, como nunca antes; da cabida a nuevas formas de expresión, como la fotografía –ya no como mero oficio, sino como concepto artístico. Llegan los fotomontajes y las solarizaciones; la poesía fónica, la poesía creada al azar –que luego retomarán los surrealistas con la escritura automática– y, sobre todo, los *ready-mades* de Duchamp que marcan un paradigma en lo que se refiere a “arte” y a la función del “artista”, que como menciona Dietmar (2004): “... dirigen por primera vez la atención del espectador hacia el significado del contexto para la identificación y valoración de la obra de arte. Esta nueva definición del concepto de obra y la subsiguiente discusión que desencadenó, sobre el llamado “contexto”, hacen de Marcel Duchamp el artista más influyente del siglo XX”.

Aproximaciones a las principales teorías del cine del siglo XX

Por otra parte, es tan contradictorio Dadá, que no dura mucho tiempo, dando paso a otro movimiento que toma gran importancia en el siglo XX: el Surrealismo, con varios vanguardistas, sobre todo de Dadá, como Man Ray, Dalí, Magritte, Richter, Duchamp, Ernst y el creador de este nuevo movimiento, André Breton, quien se había separado del intelectualmente del creador de Dadá, Tristan Tzara.

Breton, el descubridor de la escritura automática y del *cadáver exquisito* (aunque algunos autores se lo adjudican a Tzara), buscó sustituir la forma agresiva y provocadora de su periodo dadaísta, por una literatura en la que renunciaba a “todo control racional del proceso de creación”, valiéndose del inconsciente y basado en la figuración con temáticas de carácter onírico. Es un seguidor del psicoanálisis de Freud y busca en los sueños la magia y la irracionalidad del inconsciente, pero llevándolo a la realidad. Busca no pensar en la moral y sus repercusiones sociales, sino sólo crear y dejar al inconsciente ser. Así llegan toda clase de simbologías de carácter erótico y sexual; críticas sociales y sobre todo morales. Los surrealistas inventan –como anteriormente lo hicieron algunas vanguardias– métodos y técnicas, a partir de su búsqueda y manifiesto, como el frottage, el grattage, la decalcomanía y la pintura automática (con base en los métodos de poesía que Tzara hiciera y Breton perfeccionara con su *cadáver exquisito*, así como del automatismo psíquico) y con el método paranoico-crítico de Dalí.

Como comenta Ruhrbert (2005), “Sacar a la luz los sentimientos e imágenes reprimidos, y así visualizar toda la existencia humana, incluyendo sus absurdas contradicciones, sus terrores y el humor subyacente, sin tener en cuenta los tabúes sociales, fue la misión que se propusieron los surrealistas”. Esa era su búsqueda y eso es lo que quisieron conseguir, decían –y tal vez con razón– que era increíble, que siendo el sueño un periodo de tiempo similar a la vigilia, el ser humano se fijara tan poco en él y que éste necesitaba ser expresado. De este movimiento hay artistas que valen mucho la pena ser apreciados por su obra, como Dalí –*La persistencia de la memoria*–, Ernst –*La mujer oscilante*–, Magritte –*La traición de las imágenes*–, Delvaux –*Las fases de la luna*– y Miró –*La poetisa*–.

El mundo estaba cambiando a pasos veloces, tan veloces que nos creímos capaces de conquistar, ya no sólo la Tierra, sino el Universo. La llegada a la Luna sólo sería un peldaño de esto, se creía. El hombre cambiaba como creador y sucesor de todo. Las vanguardias históricas mostraban lo que estaba sucediendo y parecía que el hombre estaba llegando a su cúspide.

El cine y las vanguardias

El surgimiento del cine se había dado de modo oficial en 1895 con la primera exposición que hicieran los Hermanos Lumière. Este primer acontecimiento hizo del cine una especie de lugar mágico, en donde la gente ya no sólo podía –como en el teatro– imaginarse lugares sino literalmente verlos. El cine se convirtió, en poco tiempo, en un espectáculo de feria:

... al principio, el público no esperaba tanto ver historias como asistir a un espectáculo visual (...) el público mostraba entusiasmo por los canguros peleando, los espectáculos de danza desinhibidos y las parejas besándose; sonreía al ver los primeros pasos de un bebé u observaba fascinado las intervenciones de personalidades importantes, que a menudo eran interpretadas por dobles” (Müller, 2008).

Gradualmente se fue descubriendo que también se podían contar historias. Su crecimiento como forma de entretenimiento se daba a pasos agigantados, pues se había descubierto, no sólo su forma de retratar la realidad, sino de ficcionarla, como se hiciera en el teatro y la literatura. Así surge gente como Méliès –*El viaje a la Luna*–, considerado por muchos el padre de la ficción fílmica, quien encuentra en el cine la forma de crear magia y efectos visuales, aunque sigue narrando de manera muy teatral; es decir, con la cámara en un solo emplazamiento, casi siempre plano general, y los eventos sucediendo frente a ella sin ninguna forma de corte para crear diálogo interno. El cine aún está naciendo, pero el potencial que la imagen en movimiento da, aunado a la búsqueda de trascendencia del ser humano y del artista, hace que este invento no pase desapercibido por las vanguardias artísticas, que al mismo tiempo se van llevando a cabo. Varios de éstos artistas empiecen a volcarse al cine, como un medio de expresión.

En Inglaterra aparece la denominada Escuela de Brighton que le da más forma a la narración. La Escuela de Brighton encuentra que el cine se puede componer de diversos planos, y no sólo ser un plano o encuadre estático, descubriendo el potencial, que el cine –como medio narrativo– podía tener, aportando dinamismo que crea una nueva sintaxis cinematográfica, surgiendo –de esta manera– el lenguaje cinematográfico, que en palabras de Torres y Lucchesi (2006), “...consiste en mostrar a través de encuadres adecuados, con distintos planos, visiones, etc., imágenes que dicen al espectador lo que el autor pretende transmitir”. Este lenguaje llega a su madurez con D.W. Griffith –*Intolerancia*, *El Nacimiento de una Nación*–, que toma lo que sus antecesores, como Porter –*El gran robo al tren*–,

Aproximaciones a las principales teorías del cine del siglo XX

habían descubierto (el uso del primer plano, el montaje paralelo, el fundido encadenado, entre otras aportaciones cinematográficas), pero dándole una significación narrativa y dramática, no sólo funcional. Soberón (1995) dice al respecto: "Con El Nacimiento de una Nación ya se vislumbra un arte consciente de sus propios medios", y luego dice: "Lo que logró Griffith –y no es nada desdeñable, pues requiere de mucho talento– fue condensar y perfeccionar, tanto sus aportes, como los de otros cineastas, respondiendo a las demandas del mercado. Todos los códigos estructurales y éticos que desarrolló se apoyaban en el principio de la continuidad: flujo ininterrumpido que no permitía distracción ni distanciamiento para reflexionar o cuestionarse sobre trastrocamientos de la realidad".

Griffith lleva al cine a una nueva dimensión, demostrando lo que esta nueva manifestación podía lograr y ayudándolo para que se pueda considerar "arte"; el séptimo arte mayor, título que tendrá años más tarde gracias, entre otros, a la insistencia de teóricos y críticos como Ricciotto Canudo.

¿Pero, qué sucede con el cine y las vanguardias artísticas que se estaban realizando a la par de éste? ¿Había una relación directa? ¿O iban en paralelo, pero sin tocarse? Para Nogueira Tavares (2010), "La relación entre el cine y el arte de su tiempo se explica en el vínculo que mantendrá con las llamadas vanguardias históricas (...) que le ayudaron a alcanzar la categoría de arte". Así podemos ver que el cine no sólo es contemporáneo de estos movimientos, sino que participa de modo activo en ellos y en su proceso de creación como una forma de presentación y representación del mundo externo e interno del artista y del nuevo cineasta. Por su parte, Benjamin (1989) explica que "...el cine es la forma de arte que corresponde a la vida cada vez más peligrosa que llevan los contemporáneos. La necesidad de someterse a efectos de choque es una adaptación de las personas a los peligros que las amenazan. La película corresponde a profundas alteraciones en el apartado de precepción similares a las que enfrenta, en su existencia privada, cualquier transeúnte en el tránsito de una gran ciudad o como las que, desde la perspectiva histórica, pueda experimentar actualmente cualquier ciudadano".

El cine adquiere voz en varias de las manifestaciones de vanguardia que se van gestando. Algunas a la par y otras, años más tarde. Sin embargo, gracias a esta doble mirada, de los cineastas y de los artistas plásticos, el cine comenzó a buscar no sólo ser entretenimiento, sino también plasmar lo que los movimientos de vanguardia iban pugnando, comenzando a abrir un panorama antes no explorado por otras manifestaciones artísticas. La primera *vanguardia cinematográfica* que existe como tal es el Cine Impresionista,

que surge en Francia con gente como Abel Gance con su magistral *Napoleón*; seguido por autores como Germaine Dulac con *La souriante Madame*; Jean Epstein con *La caída de la casa Usher*; y Louis Delluc con *Fièvre*. Este movimiento dentro del cine buscaba o tenía como rasgos principales la “fotogenia”, como aquél halo poético que adquieren las cosas al ser filmadas, empezaron a hacer uso de trucos técnicos para conseguir sentidos dramáticos, psicológicos y sensoriales en sus obras. Utilizan el montaje rítmico –conocido después como *montaje impresionista*–; la composición plástica cual si de pinturas se tratara; la cámara lenta; el fuera de foco; el plano holandés (cuadro inclinado); el montaje acelerado; el uso de objetos que le dieran movilidad a la cámara: coches, carruseles, etc. –precursores del Dolly y el steady cam– y, por supuesto, dentro de esta idea impresionista, la cámara subjetiva –*Point of view (POV)*– como un punto de vista psicológico del personaje.

La cámara para estos autores cobra un peso no sólo narrativo, sino sobre todo dramático, otorgando gran importancia a la emoción y a la narración psicológica, pudiendo exponer –tal vez–, por primera vez, el concepto de “autor”.

Así como el Impresionismo llega al cine buscando interpretar y contemplar la naturaleza, también podemos hablar del Cine Expresionista Alemán como una rama más de este movimiento artístico y que buscaba una creación de adentro hacia fuera de los personajes y, que al contrario de otras vanguardias, pretende un estilo muy pictórico y teatral en su lenguaje; busca la subjetividad y la expresividad pictórica; el pesimismo a la industrialización; el amor por lo gótico y transmiten el terror que el alemán estaba viviendo en su entorno social y político. Así surgen obras como *El Gabinete del Dr. Caligari* de Wiene, *Nosferatu* de Murnau y *Metropolis* de Lang, como obras cumbres de este movimiento cinematográfico y que dejará huella en el cine de Ciencia ficción, de Terror y el Thriller Psicológico de años posteriores.

El Expresionismo cinematográfico repercute en muchos sentidos, pues en él se encuentran, aparte de las ideas del movimiento, gente talentosísima como Carl Mayer en la escritura cinematográfica; directores como Murnau y Lang; y grandes fotógrafos como Karl Freund, que luego del establecimiento del Nacional Socialismo Alemán, emigran a Estados Unidos, donde su carrera cinematográfica continúa con obras excelsas, como *Amanecer* de Murnau, y ayudan –en mucho– a la revolución cinematográfica en términos plásticos y que se ve reflejada en películas de Cine Negro, Thriller y de Terror, entre otros géneros cinematográficos.

Aproximaciones a las principales teorías del cine del siglo XX

Paralelamente surgen en Alemania, Francia y en Italia, principalmente, producto del *abstraccionismo* de Kandinsky, del *Dstijl* en Holanda, del *suprematismo* en Rusia e incluso del movimiento *cubista* y *dadá*, las vanguardias cinematográficas que conoceremos como Cine abstracto, Cine Futurista, Cine Cubista y Cine Dadaísta, como vertientes separadas, pero, a veces, con los mismos autores que están experimentando y buscando formas, ritmos, poesía y el estado del "Cine-Puro". Varios de estos cineastas son –en principio– pintores que ven en el cine el medio de expresión en donde pueden realmente dar rienda suelta a la imaginación y jugar con el espacio; con el tiempo; con la deconstrucción de las formas a través de los planos; con el ritmo que da el filmar a diferentes velocidades; con los dibujos que pueden plasmarse directamente en la emulsión fotográfica, sin pasar por la exposición de la cámara, con el raspado en las emulsiones; buscando el "arte puro", libre de toda manifestación o intento de discursividad, en un principio, e incluso llegando a prescindir de toda imagen y sólo usar la emulsión como soporte sonoro.

Dentro del Cine Abstracto, podemos pensar en Eggeling, Richter y Ruttman como sus principales exponentes, con obras como: *Symphonie Diagonale*, *Rhythmus 21* y *Woche-nende*, de estos tres autores respectivamente. Este cine busca, como se mencionó anteriormente, el "Cine Puro" y no la discursividad; buscan las formas geométricas pintadas directamente en la emulsión, o usan la emulsión como una base sonora únicamente. Aquí el ritmo del montaje será vital para lo que buscan expresar.

El Cine Futurista lamentablemente fue destruido durante las Guerras Mundiales y no se conserva nada o casi nada del mismo, pero sabemos que se desarrolló en Italia, a la par del movimiento del mismo nombre y como parte de éste. Sirvió como influencia al Cine Abstracto y vanguardias inmediatas posteriores o contemporáneas.

El Cine Cubista, por su parte, queda expuesto en la obra de Léger y Murphy, *Ballet Mécanique*, con la gran audacia de querer ser la primera película sonorizada sincrónicamente a partir de una composición de Antheil y que, lamentablemente por egos y malos entendidos sobre el quehacer cinematográfico como arte colaborativo, por la falta de instrumentos no creados, así como por la magnitud de la obra, nunca llegó a terminarse, llevando incluso a la separación de estas tres figuras. Sin embargo, ambas obras, tanto la musical como la cinematográfica, son un perfecto ejemplo de lo que era el cubismo en el cine, al buscar la deconstrucción y la objetivación de las personas y las cosas mecánicas (y de cocina), que formaban en su conjunto una suite musical. Este movimiento cinematográfico buscó, según Garrido (1997), "La construcción del espacio fílmico, teniendo en cuenta la

movilidad que ofrece la cámara, semejante a la lectura del objeto en un cuadro cubista, donde éste es presentado desde múltiples puntos de vista... mientras en el cuadro cubista se muestra una imagen plana y fija, en el cine lo que observamos es el desarrollo temporal de múltiples puntos de vista con que el objeto puede ser contemplado”.

Tal vez el gran problema *Ballet Mécanique*, como obra inconclusa, coincidiendo con la investigación de Ortiz Morales (2008), queda expuesto en palabras de Delson, quien dice: “Con respecto al cine, Léger era un teórico prolífico que habló sobre el medio con entusiasmo como una forma de arte visual. No era, sin embargo, un cineasta.” De esta manera, su intento queda como una buena película de 16 minutos y música de 30 minutos. Si hubieran logrado su experimento, éste probablemente podría haber sido la gran película del Cine Cubista y vanguardista.

Por otro lado, Rusia no deja de mirar lo que sucede en el resto de Europa y –sobre todo– en Francia en cuestiones cinematográficas y artísticas. Con la llegada del socialismo, del mismo modo que le ocurre al Rayonismo y al Constructivismo, el Cine Vanguardista Soviético busca, ante todo, el poder que este medio da para la sensibilización y concientización del pueblo, encontrando como fórmula perfecta para este propósito, el montaje. Cineastas como Pudovkin, Vertov y Eisenstein miran al montaje como el proceso donde el cine puede generar todo lo buscado. Se dan cuenta que la yuxtaposición de imágenes no es igual a la suma de éstas, sino al producto, y que pueden –por tanto– generar nuevos significados y códigos, llegando a teorías como la del *cine ojo* de Vertov; la del *montaje de atracciones* y la del *montaje intelectual* de Eisenstein, que revolucionan no sólo la forma de filmar, sino más importante que eso, la forma de narrar.

Eisenstein se erige como el cineasta y teórico más importante de la vanguardia rusa y con sus obras: *El acorazado Potemkin*, *Octubre* y *Alexander Nevski*, entre otras, busca poder servir al estado soviético y crear una nueva conciencia en el espectador. La vanguardia rusa es importantísima para el cine, por lo que a montaje se refiere, pues descubrió la fuerza que la yuxtaposición de imágenes unidas al ritmo interno –del plano– y externo –de planos concatenados– podía lograr en la mente del espectador, llevando al cine a otro plano intelectual y de lectura, como comenta el propio Eisenstein (1977), “El valor del montaje radica en que el proceso de creación incluye las emociones y el raciocinio del espectador. Al espectador lo obligan a recorrer el mismo camino creativo que recorrió el autor al crear la imagen. El espectador no sólo ve los elementos presentados, sino que siente también el proceso dinámico del surgimiento y de la formación de la ima-

gen como lo sintiera el autor. Eso es al parecer, el mayor grado posible de acercamiento para lograr transmitir visualmente, en toda plenitud, las percepciones y la concepción del autor, trasmitirlas con la fuerza de la percepción física con que se alzaron ante el autor en los momentos de labor y de visión creadora”.

A la par de la Vanguardia Soviética, en Francia está ocurriendo el Cine Dadaísta y posteriormente el Cine Surrealista. No sobra decir que la propuesta del primero –Las Vanguardias Ruso-Soviéticas– nada tiene que ver con las otras dos, pues el objetivo del cine vanguardista ruso es “...alcanzar un determinado efecto temático final y, en el caso de los surrealistas, el efecto es casi siempre imprevisible” (Nogueira Tavares, 2010). Sin embargo, estos movimientos parecen empatarse en las ideas que sobre el ritmo, el tiempo y el espacio posee cada uno de ellos. Dentro del Cine Dadaísta, podemos rescatar *Entre Acto* de René Clair, *El retorno a la razón* de Man Ray y *Anémic Cinéma* de Duchamp, que al igual que el resto del movimiento Dadá, buscan la ruptura total con la discursividad y la razón, y se enfrascan más en mostrar el ritmo y las ideas, que la yuxtaposición de imágenes busca dar: el acto más que la obra resultante. De esta manera, llegan a tener obra muy variada, buscando el collage, el movimiento, el acercamiento a la pintura y los saltos de tiempo y ritmo.

Por su parte, el Cine Surrealista tiene en Luis Buñuel a su más claro y firme exponente. Este cine, a diferencia del dadaísta, sí busca la narración, pero basándose en lo onírico, al igual que el movimiento en otras manifestaciones artísticas. Salvo lo que muchos pueden pensar, de que la escritura automática es imposible de llevarse a cabo en el cine, así como el método paranoico-crítico de Dalí, es en el cine donde el surrealismo se puede evidenciar más, pues el lenguaje cinematográfico –a partir de los valores de encuadre, la idea del ritmo, del montaje, del sonido y la ubicación espacio temporal– ayuda en gran medida a jugar con la ensoñación que el artista surrealista busca, sin lógica aparente, pero siguiendo una secuencia discursiva, donde el erotismo, la sexualidad y la moral pueden jugar todas al mismo tiempo, a la vez que perturban y chocan al espectador –al quedar a nivel de su inconsciente– pues la narrativa sigue su curso, al igual que sucede con los sueños. Esto no quiere decir que no se planease (cosa imposible en el cine y su discurso) o como en la escritura automática, que proponía Bretón, se filmase lo primero que saliese, como si de palabras se tratara. La idea es que la representación fuese como un sueño, donde las cosas aparentan no tener lógica alguna y están a merced del inconsciente, lleno de simbolismos, de represiones y de trastornos, plenos de discursos.

Sin duda, *Un perro Andaluz* y *La edad de oro* son buenos ejemplos de lo que queremos decir. Nogueira Tavares (2010) comenta al respecto del cine como medio de expresión surrealista: "...concretiza el sueño de Breton: la fragmentación del tiempo, debido a su capacidad de mostrar a la vez pasado, presente y futuro. El tiempo del cine era perfecto para quienes querían hacer surgir a la superficie la estructura de los sueños". Lo importante para estos cineastas era desmontar la lógica narrativa a niveles sintácticos y semánticos, y cargarla de simbolismos que chocan en el espectador y le penetran como los sueños, el inconsciente.

En Estados Unidos el cine también empieza a tener nuevos referentes, que serán un parteaguas para la historia del cine y el uso del lenguaje cinematográfico, así como de la plástica cinematográfica, encabezados por la película que marcará un antes y un después en la historia del cine: *Ciudadano Kane*, de Orson Welles, acompañado por la magistral fotografía de Greg Toland. Sin él, y su experiencia como artista, Welles no hubiera logrado la estética que ayuda a la narrativa y al drama, que podemos presenciar. Europa no se quedará atrás y surgirán las corrientes de postguerra y varias más. El cine apenas comienza a contar su historia en la humanidad.

Conclusión sobre este capítulo

Las vanguardias surgen como una lucha contra lo establecido; como una búsqueda de la expresión; del inconsciente; de la rebelión humana que está pasando por momentos críticos, no sólo políticos y económicos, sino también sociales y existenciales. El mundo –como se conocía– está cambiando. El socialismo surge y se establece; el nazismo y los grupos de ultraderecha en España e Italia van en apogeo. El artista de esa época no tiene más remedio que buscar en su arte el mejor medio para expresar lo que está viviendo, para criticarlo, para intentar cambiarlo o, simplemente, para hundirse en él. Así para Fernández (2010), "El proceso de negación supone el punto de arranque de una serie de investigaciones dirigidas a la intervención mediante nuevas propuestas, capaces de superar el proceso de invención de los modelos tradicionales. La voluntad de ruptura de los sistemas de referencia precedentes, desemboca en nuevas hipótesis estéticas y simbólicas".

Las llamadas vanguardias artísticas fueron un punto de inflexión en la historia del arte, por toda la experimentación que tuvieron y por la ruptura que buscaron con el arte an-

Aproximaciones a las principales teorías del cine del siglo XX

terior a ellas; marcaron la vida de muchísimas personas no sólo en sentidos estéticos, sino también filosóficos y de vida; y abrieron camino a lo que posteriormente sería la Postmodernidad. El cine, por su parte, ha sido desde su madurez discursiva y de lenguaje con Griffith, y posteriormente con todas las vanguardias, un referente de la sociedad de su tiempo; ha logrado erigirse como un arte que, como dice Metz, en palabras de Fernández (2010), "...surge de la unificación de varias formas expresivas preexistentes que no pierden por completo sus propias leyes.... Su fuerza o su debilidad consiste en englobar a las expresiones anteriores" y yo añadiría hacer una propia, común, pero a la vez muy diferente y única manifestación artística.

Podemos ver, como comenta Fernández (2010), que "...la asunción del cine, como vehículo ideal de síntesis estética, estuvo muy presente en el Cine absoluto de los artistas y cineastas vanguardistas, especialmente atentos a la reflexión sobre los elementos puros del arte cinematográfico: la forma, el movimiento, la composición visual y fundamentalmente el ritmo".

El cine, al ser un arte espacio-temporal; es decir, con la capacidad de jugar con el tiempo real, imaginario, onírico, hacia delante, hacia atrás; y del mismo modo, con el espacio, al no haber –como en el teatro– una "cuarta pared", y con la posibilidad de jugar con los 360°, a partir de la movilidad de la cámara; así como la desfragmentación que crean los planos, y la significación que da la yuxtaposición de los mismos, brindó múltiples posibilidades a los artistas de vanguardia que estaban buscando plasmar su mundo. Esta experimentación sería su jardín de juegos.

Las primeras teorías del cine, años 20 a 50 del siglo XX

Construccionismo (formalismo) y verismo (realismo)

Hecho ya un breve estudio sobre la imagen, las vanguardias artísticas y las primeras corrientes cinematográficas (impresionismo, expresionismo, vanguardias soviéticas, etc.), podemos ahora adentrarnos a las teorías que consideramos son, si no las más importantes, al menos las que todo cineasta, estudiante de cine y/o cinéfilo, debería conocer para poder apreciar y gozar más este fenómeno social que llamamos CINE. Ahora es un buen momento para abordarlas, pues ya existe un bagaje previo que permitirá al lector entender mejor cómo y porqué es que surgieron éstas teorías, qué es lo que pretendían sus autores y cómo se fueron desarrollando.

Habría que comenzar respondiéndonos la siguiente pregunta: ¿qué es una teoría? Menciona Casetti (2010), que una teoría, para serla, "debe constituir a la vez un punto de encuentro y un motivo de discusión; debe ser reconocida y asumida por un grupo mayor o menor de estudiosos, sólo así se convierte en un modelo de explicación o interpretación de un fenómeno".

En ese sentido, podemos pensar que el cine tiene muchas preguntas, a las que los teóricos y cineastas han tratado de dar respuesta a lo largo de su devenir histórico, desde que éste se fue erigiendo como arte –como la séptima arte mayor–, y que si bien, al inicio estaba aún en ciernes, mientras las primeras teorías se desarrollaban, mostraba ya el potencial que tendría en la sociedad de masas, al punto de llegar a ser referencia en el siglo

Aproximaciones a las principales teorías del cine del siglo XX

XX e indiscutible en el siglo XXI (con sus variaciones pero que siguen la idea del mismo patrón audiovisual, como son series de TV y nuevos mecanismos de difusión, conservando la esencia narrativa que le distingue).

Una vez respondida la primera cuestión, vale pena formular un par de preguntas, vitales para este cuaderno, y que son la mismas que formuló Bazin (1967): *¿Qué es el cine? ¿cómo significa el cine?* Las respuestas, según Lizarazo (2004), salen a la vista, divididas en dos vertientes principales: "el cine inventa o el cine expresa el sentido"; es decir, el cine tiene la capacidad de formular preguntas, tomando sólo fragmentos o extractos de la vida, con el propósito de hacer pensar al espectador (que por fuerza necesita ser culto para poder entender o adquirir alguna significación del filme); o en contraparte, el cine expresa parte de la vida; aquello que el realizador desea, usando este medio en su forma más pura, su forma de retrato social y registro, para motivar a la reflexión en el espectador, pero sin exigirle un esfuerzo por hallar el significado ni una capacidad de sintaxis y, en consecuencia, de un grado cultural determinado.

A partir de estas preguntas y sus respuestas, es que surgieron las primeras teorías del cine divididas en dos grupos: las del *verismo* o *realismo* y las del *construccionismo* o *formalismo*, cada una de ellas con propuestas muy diferentes de lo que debe ser el cine como instrumento artístico (no forzosamente meramente narrativo y de entretenimiento) y que, como dice Lizarazo (2004), "...nos recuerdan antiguos problemas filosóficos y teóricos: naturalismo/convencionalismo" y que "...se pueden dividir en aquellas teorías que dan primacía al lugar que la realidad tiene en el cine y aquellas que enfatizan el poder formativo del arte."

Veamos entonces lo que plantean ambas propuestas, revisando –de manera breve– a los teóricos más importantes de cada una de ellas y cómo es que conceptualizaban al cine. Seguramente, una vez revisado esto, el lector comprenderá mejor cómo es que el cine se fue desarrollando, ya no sólo de manera histórica, sino de manera artística y como propuesta social.

Los formalistas rusos y el construccionismo

Las primeras teorías que surgen, si podemos llamar así al conjunto de pensamientos y autores que reflexionan en torno al cine, su creación y su significación, serán las llamadas

formalistas o *construccionistas*, dependiendo la fuente de estudio. Tienen su origen en la *Vanguardia Soviética* de los años 20's del siglo pasado. Esto es lógico si pensamos que, para ese momento, tanto a nivel histórico como artístico, los cineastas y críticos rusos –o que sentían afinidad con ellos– tenían muchas influencias de otras corrientes europeas, pero también necesidades intelectuales, sociales e incluso conceptuales y espirituales. Por un lado, se veían imbuidos totalmente por las vanguardias soviéticas que se desarrollaban en la plástica, por el formalismo literario ruso, por una ideología marxista que, a su vez, estaba empapada del pensamiento de Hegel y que estaba en pleno apogeo. La revolución rusa (que daría paso a la URSS) tenía muy poco de haber ocurrido y su pensamiento e ideología eran dominantes para todos ellos.

Aunado a toda esta revolución social e ideológica, recordemos que, en las artes europeas del momento, se estaba tomando como referencia a Oriente, al arte japonés, y a la poesía *haiku*. Todo esto dio, como resultado, una manera de crear significado a partir de las partes, de la estructura. Esta idea permeó en el arte soviético y, naturalmente, su cine no podía estar desposeído de esta injerencia artística. En este sentido, el Cine Soviético comienza a valerse del montaje, como la herramienta primaria para lograr sus objetivos, mucho más –tal vez– que otras industrias, o al menos de manera más conceptualizada. Esta idea de fragmentar la realidad registrada y, con base en ella, crear una idea, un pensamiento y una reflexión, será lo que como veremos primará en estas primeras teorías, muy similar a lo que crea una poesía *haiku*.

Lizarazo (2004) comenta que “...desde 1925, una vez disuelta la vanguardia francesa y debilitado el periodo expresionista alemán, la cinematografía soviética tomó el liderazgo. Es en este ámbito donde se desarrolló la reflexión construccionista más significativa del cine”, dando surgimiento a cineastas, teóricos o cineastas-teóricos tan importantes para la historia del cine, como lo serán: Eissenstein, Vertov², Podovkin, Kuleshov y otros que hicieron posible una nueva concepción del cine y lo impregnaron en la cinematografía posterior a ellos. ¿Quién cercano al cine no ha escuchado del *Efecto Kuleshov* o del *Cine-ojo* de Vertov o del *Montaje Polifónico* y del *Montaje Intelectual* de Eissenstein? Todos ellos crearon teorías que catapultaron la forma artística e ideológica del cine.

2 Vale la pena comentar que Vertov no es considerado precisamente formalista, sino más bien una especie de “prerrealista”, pues su propuesta está más cerca de las teorías veristas que de las construccionistas, como veremos posteriormente.

Aproximaciones a las principales teorías del cine del siglo XX

Estos cineastas, si bien, no siempre estaban de acuerdo en su concepción del cine, trataban de preocuparse por asignarle un lugar específico al arte cinematográfico y sus funciones estéticas dentro de la vida humana, pues, para ellos, debido –entre otras cosas– a su concepción marxista revolucionaria, las acciones humanas podían ser ordenadas en cuatro clases: *prácticas*, *teóricas*, *simbólicas* y *estéticas*, siendo –sobre todo– las últimas dos las que tenían que ver más con el quehacer cinematográfico. Al ser el arte un modo de transmitir ideologías por medio de la belleza, el cine –como creación– no podía hacer otra cosa, si en verdad quería erigirse como un arte mayor.

Para los *formalistas*, dice Shkolovsky (citado en Lizarazo, 2004), “el arte emerge cuando nos permite ver los objetos o los fenómenos más allá de su utilidad práctica, de su valor simbólico o de su interés teórico... el propósito del arte es comunicar la sensación de las cosas como son percibidas y no como son conocidas.” Los formalistas rusos intentaron experimentar a partir de la deformación y enrarecimiento de la imagen fílmica. Para no quedarse sólo en la parte simbólica de la imagen, quisieron reorganizar la visión convencional para que el film no fuese un mero retrato de la realidad, sino un cúmulo de imágenes tomadas de la realidad para generar otras percepciones que llegaran al intelecto y transformaran o reafirmaran a éste y crearan una ideología. Todo esto lo buscaron y lograron, en muchos casos, con el uso del lenguaje cinematográfico, en especial de dos aspectos de éste, el uso del primer plano (algo no realista en primera instancia para la percepción humana) y, sobre todo, por el uso del montaje; es decir, por la deconstrucción de la información impresa en el celuloide y su reorganización en la sala de edición para lograr obtener una nueva significación de lo captado y construido en el espectador. Esto es lo que Mukarovsky llama *desfamiliarización* y *adelantamiento*; es decir, se trata de que el lenguaje cinematográfico rebase los usos convencionales y genere un nuevo significado en el espectador atento y culto.

Por esta razón, para estos teóricos el montaje y el ritmo –entendido como la condición en que el tiempo se experimenta a nivel estético– juegan un papel primordial, pues sólo el montaje permite jugar con la cualidad del espacio-tiempo cinematográfico y reconstruir sobre lo ya filmado. El formalismo ruso trató de demostrar que la experiencia estética se lograba generar y se enfatizaba a partir de la reorganización en orden y tiempo de ciertos materiales (fotogramas y planos) para producir una obra cinematográfica, y esto era lo que valía la pena del trabajo del cine como arte. Para ellos en esto estaba la esencia del arte fílmico.

Para entender mejor sus ideas, revisemos de manera breve a los teóricos formalistas más importantes, para así entender mejor lo que éstos plantaban y buscaban, comenzando por el más conocido y principal de todos ellos, Sergei M. Eisenstein.

Serguei M. Eisenstein

Para muchos, Serguei M. Eisenstein es uno de los cineastas y teóricos más importantes del séptimo arte. Con obras como *El acorazado Potemkin*, *Iván el terrible* y *Alexander Nevski* se ha catapultado siempre como el gran director de cine soviético, pero para entender un poco su pensar como cineasta, valdría la pena entender qué proponía a nivel teórico y cuáles eran sus ideas respecto al quehacer del cine como arte.

Eisenstein provenía del teatro y nunca lo dejó de amar (aunque antes estudió ingeniería, lo que tal vez también explica su forma de estructurar su pensamiento y su amor por el montaje). En el cine encontró el medio donde podía plasmar todo lo que buscaba a nivel personal, al darse cuenta de las virtudes que el montaje le podía dar a un film. Tuvo grandes influencias para lograr esto; entre ellas, una ideología marxista muy *ad hoc* al momento histórico que vivía –que a su vez estaba impregnada del pensamiento de Hegel–, su aproximación a la lengua japonesa y al *haiku*, y –por supuesto– la influencia que D.W. Griffith tuvo en los cineastas rusos de la década de los 1920's, por el uso de primeros planos y del montaje paralelo. Todo esto, más el talento de Eisenstein, hicieron de él el gran teórico y director de cine que conocemos. Él lo explica en estas dos citas:

Con el objeto de venir a Moscú desde el frente, ingresé en el Departamento de Lenguas Orientales de la Academia del Estado Mayor General. Tuve que aprender un millar de palabras japonesas y adquirir el dominio de centenares de caprichos jeroglíficos... lo más difícil es lograr el decurso –insólito para nosotros– del razonamiento con que se estructuran los giros orientales del idioma... precisamente ese singular decurso del pensamiento me ayudó más adelante a comprender la naturaleza del montaje (Eisenstein, 1977).

Quiero recordar lo que el propio David Wark Griffith fue para todos nosotros, los jóvenes cineastas de la generación de 1920, ante todo, el más grande maestro del arma más gráfica en este terreno: maestro del montaje paralelo (Eisenstein, 1977).

Eisenstein se da cuenta muy rápido, que el montaje le puede permitir algo que Hegel proponía en su discurso filosófico; esto es la dialéctica, para así poder criticar a la sociedad burguesa y buscar un espectador que pueda reeducarse y pensar a partir de su obra. El método dialéctico de Hegel, del que Marx toma parte de su ideología y lo plasma en *El Capital*, se basa en tres aspectos fundamentales: *tesis-antítesis-síntesis*. Esto llevado a la sociedad bolchevique de su época, podría interpretarse como que la revolución es la tesis, la antítesis el terror subsiguiente y la síntesis un estado de ciudadanos libres: *El Socialismo*.

Eisenstein buscó en su cine siempre presentar una tesis y una antítesis, para que, a partir de ellas, el espectador lograra crear la síntesis en su mente. Por esa razón, para él, el uso de primeros planos, planos de detalle, estructura interna y montaje, eran de orden vital para la narración cinematográfica. También, por eso, su aproximación a los ideogramas japoneses y los *haikus* le fueron de tanta influencia; pues buscaba, con su obra, transmitir una idea a través del choque de imágenes muy similar, si nos ponemos a pensar en cómo la poesía *haiku* funciona, como comenta Lizarazo (2004):

...la poesía haiku representó un claro ejemplo de montaje: "la brisa del atardecer/ risa el agua/ contra las patas de la garza azul (...). Desde nuestro punto de vista, estas son frases de montaje. Listas de planos. La sencilla combinación de dos o tres detalles materiales, producen una representación perfectamente acabada y de género completamente distinto psicológicamente (...). Debemos observar que la emoción es dirigida hacia el lector, porque, tal como ha dicho Yone Noguchi, son los lectores quienes hacen de la imperfección del haiku una perfección de arte.

A Eisenstein no le interesaba que su cine fuera meramente narrativo, como en el caso de Griffith y el cine de Hollywood, sino que buscaba, a partir de la construcción por yuxtaposición, ritmo y combinación de primeros planos con planos abiertos, que el espectador creara junto con el director su propia representación de los hechos con base en su experiencia y conciencia –*síntesis*–; es decir, se dio cuenta que el cine era un poderoso instrumento de propaganda y transmisor de ideologías. Por esta razón, es que se le considera –a nivel teórico– un formalista o constructorista, pues su cine tiene una arquitectura. Para Eisenstein, el cine es el gran instrumento para persuadir retóricamente al espectador, consideraba que lo más importante del cine es su estructura y su montaje; rechazaba el cine-registro del director realista (que veremos más adelante), pues para él eso era ineficaz y carece de toda dimensión artística y creativa. Lo realmente trascendente del

Cine, como arte, para él, es su capacidad de descomponer la realidad en elementos útiles, para luego reconstruirlos en un proyecto creativo, artístico e ideológico. Dice que la toma cinematográfica es una especie de “molécula” elemental en la construcción fílmica y que viene cargada de una referencia, que forzosamente apela a la experiencia y a las emociones del espectador para poder ser entendida. De ahí que la síntesis (producto de la tesis y la antítesis) pueda construirse en el espectador.

Para Einsenstein, de esta neutralización de elementos que se logra con el montaje hay dos valores básicos: *la transferencia* y *la sinestesia*, “... en la transferencia el efecto se produce a partir de una multiplicidad de elementos diferentes... mientras que la sinestesia apela a la generación de una experiencia multisensorial en el espectador” (Lizarazo, 2004). Por tanto, para Einsenstein, el cine era como una máquina psicológica que manda shocks al espectador; éste genera un proceso de intelección significativa y así construye el mensaje de la película. De acuerdo con Einsenstein, el espectador debe estar perfectamente consciente de lo que ve y de su entorno.

Al final de su vida, Einsenstein buscó una teoría orgánica, argumentando que cada pieza del montaje debe existir no como algo aislado, sino como una presencia particular del tema de la obra que subyace a cada una de las partes y a la totalidad del texto.

Cada pieza de montaje no existe ya como algo aislado, sino como una representación particular dada del tema general que en igual medida penetra todas las piezas-tomas. La yuxtaposición de estos detalles parciales en la construcción de un montaje dado, convoca e ilumina esa cualidad general, en la que cada detalle ha participado, y que reúne a todos los detalles en un conjunto; es decir, en la imagen generalizada con la que el creador, seguido por el espectador, experimenta el tema (Einsenstein, citado en Lizarazo, 2004).

Para este gran director de cine –y también teórico– lo vital en un realizador cinematográfico es descubrir el tema del filme. Para esto, el creador de la obra debe estar en un proceso de develamiento de la naturaleza profunda de los fenómenos y debe concebir la película como un agitador de la inteligencia y de las emociones, al punto de que la construcción del tema, apenas propuesto, fuera por parte del intérprete, como menciona Lizarazo (2004) “el cine no debe presentar una imagen terminada, debe ofrecer más bien, los elementos para hacer posible la experiencia de construcción de la imagen.”

Vsevolod Pudovkin

Otro de los grandes teóricos del *Formalismo* es Pudovkin, quien desarrolla su teoría también en la década de 1920. Fue alumno de Kuleshov y hay quien dice que junto con él participa en el concepto del *Efecto Kuleshov* y de las primeras ideas de la yuxtaposición de la imagen en montaje. Pudovkin, a diferencia de Eissenstein, consideraba que el director de cine debe manipular los elementos con los que cuenta para configurar con ellos una obra que valga la pena, potenciando y liberando la significación de la realidad por medio del montaje; esto es, para Pudovkin, la toma cinematográfica ya está dotada de significado y éste no debe deshacerse, sino sólo articularlo gracias al montaje, no en un “choque” de ideas o elementos como formulaba Eissenstein, sino en un enlace. Consideraba que la principal característica del montaje es encadenar fragmentos que llevarán al espectador por una línea disimulada en la que al final se establecerá el tema, “...editar no es meramente un método de unión de piezas separadas, sino un método que controla la guía psicológica del espectador” (Pudovkin, 1976).

Para Pudovkin (1976) “...el significado básico de la expresión que es única del cine reside en la organización de... los planos que por ellos mismos contienen los elementos de formas más largas; las escenas y secuencias”. Este era, tal vez, el principal choque entre estos dos cineastas teóricos (Pudovkin y Eissenstein): la forma de concebir la toma y el montaje. Si bien, para ambos eran elementos vitales del discurso cinematográfico, Eissenstein no podía aceptar la idea de que la toma fuera un fragmento de la realidad que sólo necesitaba ser articulada, sino que –para él– la toma era un espacio en el que como comenta Lizarazo (2004) “...residían elementos formales como la iluminación, el volumen, la línea y el movimiento. El sentido de la toma es construcción, es elaboración de un realizador que luchará conscientemente contra las “significaciones naturales” implícitas” y, como vemos, para Pudovkin (1976) “...en el cine, cada toma, incluso la más pequeña, en la ordenada estructura rítmica del film debe tender a expresar el ciento por ciento de su contenido”.

Eissenstein también discrepaba de Pudovkin con respecto al montaje, como lo vemos en el siguiente texto citado en Lizarazo (2004):

Estas discusiones se habían convertido en una costumbre. Pudovkin me visitaba a intervalos regulares, a última hora de la noche, y detrás de las puertas cerradas discutíamos sobre cuestiones de principios. Graduado en la escuela de Kuleshov, defiende altamente una

LAS PRIMERAS TEORÍAS DEL CINE, AÑOS 20 A 50 DEL SIGLO XX

comprensión del montaje como un encadenamiento de piezas. Una cadena. Ladrillos otra vez, ladrillos colocados en serie para exponer una idea”.

Sin embargo, para ambos, la idea de construcción siempre está presente, dando valor a la toma como al montaje. Si bien tienen sus diferencias, en ningún punto sus teorías dejan de ser construccionistas, pues ambos crean a partir del montaje.

Tal vez Pudovkin no es tan conocido como Eisenstein, pero en obras suyas como *La madre* (1926) o *Hambre... hambre* (1921), podemos ver lo que quiere decir, cuando habla sobre articulación, y debemos reconocer que a él se deben cinco técnicas de edición, hasta hoy día muy usadas: *el contraste, el paralelismo, el simbolismo, la simultaneidad y el leit motif*, y, si bien, éste no es un texto de edición, creemos importante mencionar, de manera básica, a qué se refiere cada uno de estos puntos creados por este gran cineasta y teórico, porque nos ayudarán a ver también su forma de concebir el cine.

- **Contraste:** Descripción de una situación enfrentando conceptos, como en la película de *El Padrino*, donde en la escena final, mientras vemos el bautizo del hijo de Michael, éste se contrasta con los asesinatos que se están cometiendo en paralelo.
- **Paralelismo:** Hacer avanzar la trama cronológicamente o con paralelos, como pasar de un grito a un grito, de un sombrero a un sombrero, etc.
- **Simbolismo:** Usa planos para connotar simbólicamente. Un buen ejemplo es la escena del desagüe de la bañera, al plano del ojo en *Psico*, connotando cómo se va la vida de la protagonista, tras ser apuñalada.
- **Simultaneidad:** Construido sobre la evolución de dos acciones, cuyo resultado depende de la resolución de la otra. Introduce tensión.
- **Leit Motif:** Cuando se enfatiza en un punto o acontecimiento con reiteración.

Algo que también enfatizan los teóricos formalistas, sobre todo Pudovkin, es el uso de actores profesionales, posiblemente, porque tanto él, como Eisenstein, salen del teatro y conocen a la perfección este oficio y lo que puede aportar, en contra del uso de “gente común” para los papeles de sus filmes. Para Pudovkin no puede haber film sin actores

Aproximaciones a las principales teorías del cine del siglo XX

profesionales, pues esto significa no entender el poder de construcción dramática, que un actor con su preparación le puede dar a un director de cine y a una película.

De hecho, comenta al respecto:

No tengo la más mínima intención de sostener las teorías que afirman que el cinematógrafo no tiene necesidad de actores. Años atrás se me atribuyó la formulación de esa teoría sin tomar en cuenta que toda mi antigua actividad se cumplió, literalmente, en cada film, con la colaboración no solamente de actores particularmente maduros, sino también con viejos actores de teatro (Pudovkin, 1976).

Sus estudios sobre la actuación –en el cine– generó un libro donde hablaba de la importancia de este elemento narrativo y de cómo era tan necesario como el montaje mismo, del mismo modo que marcaba las diferencias entre el arte teatral y el arte cinematográfico, sobre todo, por el uso del primer plano dentro del film (siempre se consideró discípulo indirecto de Griffith).

En el cine el primer plano es una parte integral del ritmo de la expresividad exterior del actor... el montaje de diversos planos, substituye en forma límpida y expresiva la técnica que obliga al actor de teatro a teatralizar la imagen de su personaje... el actor cinematográfico debe comprender claramente que el movimiento de la cámara filmadora no es un simple medio de realización que sólo interesa al director... la comprensión y el sentido de posibilidad que ofrece la filmación de diversos planos deben subsistir incluso en el proceso creador del actor que trabaja en la expresividad de su personaje” (Pudovkin, 1976).

Como podemos observar, si bien Pudovkin utilizaba el montaje, y le daba a la toma un valor especial, nunca intenta, como Eisenstein, crear la *síntesis* en el espectador, sino sólo guiarlo; no busca un espectador intelectualmente culto como Eisenstein, sino crear realidades con cada escena como el poeta lo hace con la palabra. Para él, el montaje es la representación visual y sonora de emociones a través de la unión de planos, para crear y construir metáforas visuales. Y aunque posiblemente pocos conozcan su obra, muchos usamos sus teorías (sin saberlo) en el quehacer cinematográfico y en el campo de la edición.

Béla Baláz

Otros dos teóricos formalistas importantes y que tal vez son más neutrales en sus concepciones (posiblemente porque no pertenecen directamente a la vanguardia soviética), son el húngaro Béla Baláz y el alemán Rudolf Arheim. Veamos primero a Baláz.

Para Baláz la materia prima del cine no es la realidad fotografiada ni la búsqueda de la *síntesis*, sino el tema fílmico, para él la selección del tema es clave al grado que piensa que el guion alcanza el estatuto de una obra de arte independiente por sí misma.

Según Lizarazo (2004), para Baláz: "La pantalla cinematográfica es un marco en el que el realizador descompone y reorganiza sus temas en formas significativas. El filme no se constituye de un conjunto de imágenes de la realidad, sino del proceso de humanización del mundo." Con esto, lo que Baláz quería argumentar, es que la búsqueda y la visión cinematográfica no era una visión natural, sino del todo cultural y, por tal motivo, le correspondía al director de cine tratar de distorsionar la realidad a partir de la creación cinematográfica con base en su contexto cultural para lograr que el espectador de cine pueda ver la realidad como algo nuevo, "sólo por medio de métodos infrecuentes e inesperados, producidos por combinaciones llamativas, podrán las cosas viejas, familiares y por tanto nunca vistas, golpear en nuestro ojo con nuevas impresiones" (Baláz citado en Lizarazo, 2004).

Por esta idea de transformar la realidad, lo meramente captado por la cámara de cine, es que Baláz, como Eissenstein, ve en el montaje la noción más importante del quehacer cinematográfico, como herramienta de construcción de significados. Cree que la edición logra generar significado no en la pantalla, sino en la conciencia del intérprete a partir de las sugerencias a la que se le someten, vía la yuxtaposición de planos, del ritmo y tiempo de éstos; sin embargo, nunca llega a aceptar el concepto de montaje intelectual promulgado por Eissenstein, argumentando que, en éste, las imágenes pierden contenido y transportan significaciones ajenas al original, siendo más cercano a las teorías de Pudovkin sobre el montaje. Baláz cree, como los formalistas rusos, que el artista tiene que utilizar las técnicas de este nuevo arte para que el espectador no reduzca la obra a "... un cristal a través del cual ver la realidad le subyace. La gramática del filme (disolvencias, movimientos de cámara, fundidos) muestra con claridad que la imagen cinematográfica no busca la reproducción de la realidad, sino su crítica y su contraste" (Lizarazo, 2004).

Aproximaciones a las principales teorías del cine del siglo XX

Sin embargo, tampoco estaba de acuerdo en el cine meramente abstracto y creado en la sala de edición. Para él, el cine no debía ser únicamente un retrato de la realidad, pero tampoco un arte abstracto, como los intentos de Dadá, del Neo Expresionismo Abstracto ni de ninguna de las vanguardias artísticas que buscaban la forma pura y que eran más cercanos a la plástica que a lo que hoy día se entiende por cine. Para Baláz, la magia del cine viene de la interpretación que el director hace de la realidad, como en la vida misma; es decir, la realidad que percibimos es un proceso de interpretación de análisis y de lectura; no la mera percepción de las cosas, como tampoco las meras formas abstractas y llenas de intelectualidad no tangible. Por eso es que prefiere la claridad narrativa sobre la destreza plástica y sobre el mero registro, pues –para él– el límite que nunca se podía rebasar era la narración y la construcción del relato. Es por eso que Baláz sigue siendo considerado un formalista o construccionista, porque –si bien– es moderado en sus teorías, en comparación de Eisenstein y Pudovkin, buscaba que el drama tuviera un lugar privilegiado en el relato cinematográfico, por eso tal vez se aproxima más al cine de Hollywood, como él mismo comenta (citado en Lizarazo, 2004), “Hollywood inventó un arte... que no sólo descarta la distancia entre el espectador y obra, sino que deliberadamente crea en el espectador la ilusión de estar en el medio de la acción reproducida dentro del espacio ficticio del film”.

Pareciera que Baláz se encuentra entre el formalismo y el realismo, e incluso dentro de algunas teorías psicoanalíticas y semióticas del cine que son propias de los años 70's. Podemos ver aproximaciones a la teoría del espejo y del sueño, que Metz utiliza posteriormente en sus estudios cinematográficos, pero también vemos una aproximación a los dos grandes teóricos realistas, Kracauer y Bazin. Sin embargo, a Baláz se le suele poner en la casilla de los teóricos formalistas del cine, porque sigue primando la importancia de la construcción en la sala de edición y del relato en el guion, usando así la cámara cinematográfica para obtener los trozos de realidad que sirvan a esta tarea.

Rudolf Arnheim

Para entender un poco las ideas de este autor formalista, tenemos que saber de base que Arnheim, antes que teórico de cine, era psicólogo y pertenecía a la recién formada, en aquel entonces, *Escuela Gestalt*. Por tanto, este modo de pensamiento (Gestalt), influirá mucho en la manera en la que ve el cine y en la que éste puede llegar a ser arte.

La teoría de la *Escuela Gestalt* sostiene que la percepción es un conjunto de estímulos y respuestas, en el que la mente es capaz de configurar la experiencia de la realidad, y en la que una totalidad no se reduce a las partes que contiene, sino que estas están condicionadas por la totalidad de la que participa, por lo que cada parte difiere de significación si está aislada o si se halla inmersa en otra totalidad distinta. La significación se logra gracias a las partes con respecto al todo y al contexto. Esto será importante pues será la base del pensamiento teórico de Arnheim, respecto al cine.

Arnheim escribió un libro (que comenzó siendo ensayo) que tituló: *El cine como arte* y luego otros dos importantes: *Arte y Percepción Visual* y *El poder del Centro*. En estos tres, pero sobre todo en el primero, que data de 1932, podemos vislumbrar sus teorías y lo que para él debe ser un cine artístico, diferenciándolo del cine que, para Arnheim, no es más que una copia barata del teatro; esto es, el cine de mero entretenimiento y donde el diálogo prima por sobre la forma.

Es opuesto en su filosofía a Baláz, en cuanto a que él apuesta por un cine antirrealista, como la vía para hacer del cine un arte, argumentando que éste depende siempre de su distanciamiento con la reproducción realista. Para Arnheim, la cámara sólo puede hacer un mero registro de la realidad de modo mecánico –retrata la realidad–, pero eso no es lo que debe buscar el director cinematográfico. Si bien, así comenzó el cinematógrafo con los Hermanos Lumière y las primeras vanguardias impresionistas francesas del cine, Arnheim comenta que no es hasta que el director conoce las limitaciones del medio, que puede entonces crear arte. Estas limitaciones están basadas en las formas y la percepción humana, la ausencia de color –contrario lo haría realista–, la ausencia de sonido y el rompimiento del tiempo y el espacio, que se consigue con el montaje (básicamente el cine silente no narrativo meramente era lo que para él era arte puro y debía llamarse Cine).

Por tanto, para Arnheim, según Lizarazo (2004), “el cine deviene en arte sólo cuando elimina la representación”; esto es, sólo cuando el director reconoce las limitaciones del medio y no busca meramente retratar la realidad, sino que aprovecha estas limitaciones (como la perspectiva y la bidimensiionalidad de la pantalla) para crear nuevas sensaciones, nuevos encuadres, enfoques y, por tanto, nuevos significados (aunque estos no importan tanto para él de entrada). Para Arnheim, el director puede no saber bien lo que quiere decir, o darle significado a todo, pero en el fondo sabe.

Aproximaciones a las principales teorías del cine del siglo XX

Arnheim cree fielmente que el cine sólo puede llegar a ser arte, no porque retrate la realidad (lo cual –incluso– rechaza) ni porque sea meramente narrativo –cosa que tampoco le gusta, aproximándolo a un teatro mal hecho–; sino que se vuelve arte, porque el artista de cine sabe aprovechar las “carencias” de la cámara, sólo retratando la realidad que se le pone enfrente; por el uso de la película en blanco y negro, que brinca a la realidad en color, que es como la percibe el humano; por la ruptura del espacio-tiempo, que se logra con el montaje; pero por –sobre todo– propone que el artista de cine se vuelve artista, porque es capaz de mirar más allá de lo convencional; busca ángulos y encuadres que no forzosamente signifiquen algo, pero que rompen el concepto de realidad, de modo pensado y no sólo por hacerlo; es decir, busca formas, líneas y ángulos que, en la realidad, el cerebro adapta para no perder perspectiva. La cámara, al no tener conciencia, la muestra de modos no lógicos, transformados. En este sentido, Arnheim es el formalista que más peso le da al trabajo de cámara, como aparato tomavistas; al fotógrafo y a su búsqueda por una transformación de la realidad, como él mismo comenta:

... el logro de un efecto visual en buena parte depende del arte del operador cinematográfico. El director y el guionista pueden haber proyectado la toma admirablemente; pero si aquél no escoge con cuidado la posición de la cámara, si la sitúa unos centímetros más arriba o más abajo, si la pone exactamente al medio en vez de hacerlo un poco más a la izquierda, si no escoge los objetivos con la longitud focal adecuada, el poder de la perspectiva no aparecerá posiblemente en la toma y la idea fracasará. Por otra parte, las luces deben estar correctamente situadas: un pequeño exceso de luz al fondo, o un foco demasiado próximo al centro del primer plano, pueden modificar radicalmente la toma íntegra y destruir el efecto perseguido” (Arnheim, 1976).

Sólo en ese sentido, ve en el cine algo que puede llegar a ser artístico; siempre y cuando, éste se separe del realismo, del registro puro de la cámara y se comprendan las posibilidades que, como medio artístico, ofrece la cámara, la iluminación, la puesta en escena y el montaje.

Para Arnheim, el cine –como arte– debe orientarnos a la base del medio, más que a lo que retrata. De acuerdo con Lizarazo (2004), consecuentemente a su escuela Gestalt, Arnheim cree que la percepción de la realidad implica una significativa actividad de la mente, donde ésta se dota de sentido; por tanto, en el cine lo que se debe hacer es darnos cuenta que este no es un espejo de la realidad, sino más bien un prisma donde la realidad no se refleja, sino se deconstruye y se reinterpreta”. Para él, el artista ideal debe buscar

su discurso con base en su reflexión y experimentación, no preocupándole el tema en sí mismo, sino las estructuras que construye para representarlo.

Con base en lo anterior, para Arnheim, las vanguardias juegan un papel importante en el arte, viendo cabida en el cine, pues –para él– el punto más alto, entre el mundo y la mente, se muestra en el arte; en la abstracción de los hechos y la reinterpretación de estos, al mostrarlos en una pantalla. Lizarazo (2004) comenta al respecto de Arnheim, que “... aquellos directores cinematográficos capaces de hacer de su tarea un arte, son quienes tienen una conciencia plena de las limitaciones realistas de las técnicas que utilizan.”

Tal vez, por todo lo anterior, es que Arnheim consideraba que el Cine Silente logró el punto más alto del cine, en la expresión artística, pues en éste, los directores habían comprendido e identificando las limitaciones del medio (tanto de la cámara como de los espacios y seres retratados, así como de la falta de sonido sincrónico), usándolos como modos narrativos y logrando así una expresión pura. Argumentaba que, con la entrada del sonido sincrónico en el film, se tuvo que abandonar a tales formas que antes habían logrado, llevando así a un cine más realista y menos artístico. Creía que la forma más depurada y flexible del cine se tuvo que sustituir por los diálogos, rebajando la creación artística a una mera “sustitución barata del teatro”.

Como hemos podido ver a lo largo de estos cuatro autores veristas, y como sugiere Lizarazo (2004), es posible darse cuenta que para los teóricos construccionistas hay dos puntos clave en su forma de ver al cine:

- Por un lado, se busca construir el sentido de realidad cinematográfica a partir del montaje, alejándose así del mero retrato realista.
- Por otro lado, se intenta mostrar que todo realismo es ingenuo porque supone que su mirada es pura y transparente, sin darse cuenta que, en verdad, es una forma tosca de ver y que se supone neutral y ecuánime. Es decir, desde el momento que hay alguien decidiendo dónde va la cámara y qué sucede delante de ella, la idea de “realismo” se rompe de inmediato.

Teorías realistas o veristas del cine

Luego de las *teorías construccionistas*, en la línea de la historia de la humanidad, llega la Segunda Guerra Mundial, y con ella una devastación en Europa, no sólo a en cuanto a muertes, sino también a nivel social, intelectual y emocional. Muchos grandes pensadores europeos (intelectuales y artistas) migran al continente americano buscando un respiro. Varios de ellos por ser judíos, varios por estar en contra de lo que estaba sucediendo, varios más porque ya no tenían dónde vivir.

Dentro del ámbito cinematográfico, los que se quedan en el viejo continente comienzan a plantear en su obra los estragos que la guerra dejó, tratando de mirar más de cerca la realidad que viven. No les interesa tanto la construcción cinematográfica a partir de montaje ni concepciones intelectuales, como sucedía en las vanguardias soviéticas, sino que buscan aproximarse más a la realidad con la que se están topando como un retrato crudo, y sin miramientos, de lo que ha dejado la Segunda Guerra Mundial. Se basan en la concepción de que la cámara de cine, finalmente cámara fotográfica, no pinta, sino que retrata la realidad "tal cual es".

Por tanto, para estos nuevos teóricos, el cine, como comenta Casetti (2010), "debe orientarse hacia lo real a causa de su base fotográfica, que le permite convertirse en testigo y documento, por estar construido para registrar lo que se encuentra frente a la cámara. De ahí su vínculo íntimo, no ocasional o externo, con la realidad; y de ahí también una vinculación natural, debida al estatus mismo del medio". Es por esta razón, que para estos teóricos, el cine no es arte por reproducir una forma de realidad meramente o reconstruir a partir de fragmentos, sino por copiar fielmente la realidad, donde el director sólo dirige la mirada, pero no la construye como los rusos.³

En la Italia de la posguerra, uno de los países que más sufrió en varios ámbitos, surge ahora un cine que busca romper con las llamadas historias de "teléfono blanco"⁴, donde la sociedad burguesa italiana se sentía regodeada e identificada. Aparecen así, contrarrestando esta forma de cine, dos películas que marcarán un nuevo rumbo, *Roma, ciudad abierta* y *Paisá*; filmes que de algún modo generarán un nuevo manifiesto cinematográ-

3 Vertov es considerado por muchos prerrealistas por su idea del Cine-ojo y su enfrentamiento al construccionismo soviético.

4 Este tipo de cine se basaba en historias rodadas en estudio, que mostraban una Italia sin problemas, de alta sociedad y que utilizaban casi siempre un teléfono blanco, signo de la burguesía de la época. De ahí el nombre.

fico, más cercano al retrato de realidad, que a la construcción experimental e intelectual o al mero entretenimiento, como se venía dando en el cine de aquel entonces.

Directores como Zavattini, Rosellini, De Sica y otros, comienzan a crear un cine más social, más humano, que muestra los estragos que la guerra dejó, y crearán un movimiento que conoceremos después, como *Neorrealismo Italiano* y que sirvió como base, al igual que otros cines de tipo documental como *Nanook*, para que un grupo de teóricos vieran en este “cine puro”, la forma en la que, según ellos, este arte debía encaminarse: un cine que no sea un mero registro de la realidad, pero sí que se base en ésta, de modo muy fiel –a veces incluso como calca– para sobre eso construirse como arte. Los teóricos que sostenían este punto de vista –italianos primero, luego franceses y algún que otro alemán– percibían parcialmente la importancia del momento, en un cine que estaba naciendo, y donde la sociedad se podía ver reflejada, lo que significa que la teoría depende de la producción contemporánea, pero también de la propia historia y sus propias exigencias (Casetti, 2010).

Este tipo de cine (cercano a la realidad) obliga entonces a que varios teóricos se planteen y replanteen ciertas interrogantes sobre este medio, ya no tan nuevo y que iba llegando a su madurez como modo de expresión, sobre su papel dentro de la sociedad, como manifestación artística y por tanto social, así como su destino en el devenir del tiempo.

Uno de los primeros teóricos en levantar la voz, ante estas cuestiones –tal vez porque él mismo era también como los vanguardistas rusos, director, guionista, crítico teatral y escenógrafo– fue Cesare Zavattini, del que veremos sus principales ideas respecto al cine.

Cesare Zavattini

Según comenta Casetti (2010), Zavattini parte “...de la idea de que la guerra y la lucha por la liberación han enseñado a todos; es decir, también a los cineastas, a valorar la riqueza de la realidad y a descubrir el valor de lo actual. De ahí la exigencia de acercar el espectáculo a la vida, hasta hacerlos coincidir literalmente”. Para lograr concretar esta idea, Zavattini proponía hacer historias más cercanas a la realidad que se vivía en ese entonces y utilizar –como ya venía pasando con directores como Rossellini y De Sica– elementos auténticos dentro de la ficción (no actores de cine, y si eran gente común, mejor; escenarios reales vs foros, luz natural contra luz artificial, etc.). Sin embargo, Zavattini creía que eso

Aproximaciones a las principales teorías del cine del siglo XX

no era suficiente, sino que los cineastas, como artistas que eran, debían también tomar eventos reales de manera concreta y de esos hacer un relato. Como él mismo lo comenta:

“Un intento eficaz no consiste en inventar una historia que se parezca a la realidad, sino en contar la realidad como si fuera una historia” (Zavattini citado en Casetti, 2010).

Como podemos observar, Zavattini era radical en su propuesta de un cine realista. No sólo se trataba de usar no actores, escenarios reales, cosas “reales” y temáticas cercanas a esta realidad italiana, sino que la realidad fuera no sólo fuente de inspiración, sino que fuera la retratada en sí misma, con la variante de que fuera en forma de relato (ahí entra-ba la figura del director).

Para lo que hasta ese entonces se pensaba, la visión de Zavattini rompía con todos los patrones de la forma de ver, hacer y concebir el arte cinematográfico (y que de pronto hoy parece volver a estar en boga). Zavattini argüía que esto era necesario, porque sólo así el hombre podría conocerse a sí mismo y, al conocerse, podría ser solidario y construir una verdadera comunidad global que no excluyera a nadie. El cine se volvía así una especie de espejo de la realidad, pues era el lugar ideal para el autoconocimiento humano.

Ningún otro medio como el cine presenta esta capacidad original y congénita de fotografiar las cosas que, en nuestra opinión, merecen ser mostradas en su cotidianeidad... Ningún medio expresivo tiene como el cine la posibilidad de ofrecer conocimiento a un número mayor de personas” (Zavattini citado en Casetti, 2010).

Para Zavattini, la gran lección que daba el Neorrealismo Italiano, como movimiento al arte cinematográfico, era que el cine debía contar lo que estaba ocurriendo, pues para eso estaba hecha la cámara de cine, para “mirar ante nosotros” (Zavattini, 1979). Debía entenderse que el cine tenía como misión retratar y reconocer el mundo, ser un seguimiento de la realidad y no construirla, pues ya estaba ahí. Más aún, “arrojar los guiones, para seguir a los hombres con la cámara” (Zavattini, 1979).

A groso modo, esta era su postura principal de verismo cinematográfico. Es lógico entenderlo si uno se adentra en su contexto histórico. Lo que urgía era concientizar de manera directa y experiencial, no intelectualmente, como proponían los formalistas. Tal vez porque no había tiempo para eso, en ese momento donde Europa estaba devastada. Ahora exploremos a los otros dos grandes realistas del cine, que surgen unos años más tarde,

pero que –tal vez– son más nombrados, como teóricos, que el propio Zavattini. Estos son: André Bazin y Sigfried Kracauer.

André Bazin

Recordemos que Bazin, junto con Valcroze, funda en Francia, en 1951, la famosa revista *Cahiers du Cinéma*, que fue un parteaguas para la historia del cine, sus creadores y sus críticos, dando vida a un movimiento tan importante como la *Nouvelle Vague*, y que estaba formada –en su mayoría– por un grupo de críticos y teóricos de cine, que se lanzaron al otro lado de los toriles, y entre quienes destacan: Rohmer, Truffaut y Goddard, por mencionar sólo algunos nombres. Desde esta revista, Bazin pudo crear sus mejores teorías y argumentaciones. De hecho, podríamos afirmar que, dentro de las figuras veristas, como comenta Lizarazo (2004), Bazin es posiblemente la figura más destacada, equiparable a Eisenstein o a Christian Metz, en cuanto a las grandes aportaciones que hicieron al cine teórico y a los seguidores que emularon sus ideas en film.

Para Bazin (como lo podemos constatar en su colección de ensayos y artículos que se titula *¿Qué es el cine?*), la importancia del cine consistía básicamente en subordinar éste a la realidad, y sólo así podríamos hablar de un cine puro, de un arte cinematográfico. Desde su punto de vista, el realismo del cine no se debía al tema o al realismo de la expresión –como argumentaban los neorrealistas italianos–, sino más bien al realismo del espacio, “sin el cual las imágenes móviles no constituyen el cine” (Bazin, 1967). Bazin estaba consciente de, que cuando se habla de realidad, el tema puede ser subjetivo, pues hay varios puntos de vista y diversas formas de apreciar este concepto. Básicamente a lo que se refería, cuando hablaba de realidad, era la realidad espacial y a la visual, que capta la cámara cinematográfica.

Para Lizarazo (2004), esta primera tesis que sustenta Bazin, respecto al realismo fílmico, la apoyará él mismo –más tarde– con una segunda tesis de carácter psicológico, al argumentar, que a diferencia de las demás artes, la fotografía, y por ende el cine –que se basa en el registro fotográfico– no copia o trata de imitar y simular la realidad como lo hacen otras artes, como la pintura o la escultura, donde el artista es el artífice de la recreación de lo que ve; es decir, un retrato pintado o un busto esculpido, no es la persona en sí, sino una representación hecha por el artista.

Aproximaciones a las principales teorías del cine del siglo XX

Sin embargo, en el caso del cine y de la fotografía, al ser la cámara un aparato mecánico, cuyo propósito es el registro en la emulsión –hoy sensor– de lo que está frente a ella, el espectador se da cuenta del origen de lo que ve; de la realidad que mira frente a él, y no de su imitación, al ser una especie de huella de aquello que estuvo ahí: Un registro. Si hablásemos de un retrato, podemos constatar que la fotografía de una persona, no es la interpretación del artista, sino que la persona que fue retratada, en ese momento, es aquella que queda impresa en la emulsión.

Para Bazin, la gran fuerza del cine consiste en que, al ser fotografía primero, se vuelve sumamente poderosa, pues como lo vimos en la parte de semiótica, una fotografía es ícono (analogía) e índice (huella), y también puede ser símbolo (convención), de ahí que una imagen sea tan poderosa, y que Bazin diga que la fotografía es una transferencia de la realidad y, por tanto, “la fotografía produce en nosotros una experiencia psicológica primitiva basada en el asombro y en la curiosidad que nos deja la evidencia del objeto” (Lizarazo, 2004).

Apoyando esta idea de la fuerza de la imagen fotográfica y, por ende, cinematográfica, Bazin afirma en el primer capítulo que abre su libro, titulado: *Ontología de la imagen fotográfica*, que “un psicoanálisis de las artes plásticas tendría que considerar el embalsamamiento como un hecho fundamental en su génesis. Encontraría en el origen de la pintura y de la escultura el complejo de la momia” (Bazin, 1967).

Bazin argumenta que, en el fondo, las artes han buscado desde siempre la inmortalidad de las cosas –del quehacer humano–, una idea de trascendencia y lucha contra la muerte (autopoiesis), pero comenta, que hasta antes del cine y de la fotografía, esto era un mero esfuerzo, un simulacro donde siempre quedaba la duda de cuanto de las imágenes pintadas o esculpidas eran obra de la presencia del hombre más que de la imagen misma.

Sin embargo, con la llegada de la cámara fotográfica, por primera vez se conseguía dicho anhelo del ser humano. Si bien la cámara, en un principio no era mejor, en cuanto a la reproducción de colores que la pintura (que le llevaba milenios de ventaja en ese rubro), sí lo era en el factor psicológico; pues el retrato fotográfico es no un simulacro, sino una captura de un momento en un espacio específico en un tiempo determinado, realismo puro en un sentido *Baziniano*, donde según sus palabras “la personalidad del fotógrafo sólo entra en juego en lo que se refiere a la elección, orientación y pedagogía del fenó-

meno; por muy patente que aparezca al término de la obra, no lo hace con el mismo título del pintor" (Bazin, 1967).

Lo anteriormente describe perfectamente por qué Bazin considera que el cine puede ser tan potente como discurso hacia el hombre y la sociedad: la objetividad que la imagen fotográfica tiene del fenómeno que capta.

Bazin (1967) prosigue su tesis diciendo: todo arte se funda en la presencia del hombre, sólo en la fotografía disfrutamos de su ausencia, pues nos emociona en tanto que fenómeno natural, como una flor o un cristal de nieve cuya belleza es inseparable de los orígenes vegetales y telúricos... La objetividad de la fotografía le confiere un poder de credibilidad que no tiene ninguna obra pictórica", pues afirma: "la fotografía no crea –como el arte– la eternidad, sino que embalsama el tiempo; se limita a sustraerlo a su propia corrupción".

Como vemos, ahí radica el realismo del cine y la fuerza del mismo, para Bazin, pues la cámara de cine logra una triple dimensión (psicológica, estética y técnica), donde el hombre influye en cuanto a la selección de tomas, la angulación de la cámara, la iluminación, etc. Sin embargo, no influye en el registro mecánico-óptico de la cámara, que no simula ni recrea, sino impregna lo que está fuera y delante de ella, "inmortalizando" este tiempo y espacio, logrando así el complejo de la momia que, por siglos o milenios, había buscado el ser humano. Por eso, como comenta Casetti (2010), para Bazin, "la consecuencia es que el realismo cinematográfico no es un método entre otros, sino lo que distingue con mayor hondura su naturaleza".

A pesar de lo anterior, contrario a lo que muchos pudieran pensar al leer estas primeras afirmaciones, Bazin no está en contra de la puesta en escena ni niega tampoco los factores de producción (económicos y técnicos) de la realización de una película. Al contrario. La idea de *cine de autor* es obra suya. Para él, el realismo consiste en lo que la cámara da y la no manipulación de ese registro. Incluso el montaje, para él, debe ser narrativo, siempre teniendo en cuenta la lógica del evento, y cree firmemente que el director al escoger junto con el fotógrafo el emplazamiento; al decirle qué hacer a los actores; a hacer el bloqueo de la puesta en escena; y al ser el responsable de un "acción" y un "corte", debe erigirse como el autor intelectual y casi único de la obra (cosa que creo ha hecho más mal que bien).

Aproximaciones a las principales teorías del cine del siglo XX

Como comenta Lizarazo (2004), para Bazin,

... el cine se puede comenzar a erigir como arte, cuando comienza a moldear el material del mundo, el registro puro, para transformarlo mediante dos formas básicas, la intervención sobre la imagen de la realidad (mediante la iluminación, la composición y la perspectiva) y/o por medio del montaje.

Estas ideas del realismo y de la concepción del cine como arte que debe esforzarse por mostrar la objetividad de lo retratado, Bazin las centrará en dos aspectos:

- El lenguaje cinematográfico y el montaje
- La idea de la realidad y la no representación (sino captura fotográfica)

Al respecto, Bazin decía que “el teatro es un escenario en el que suscita un ritual; el cine es una suerte de “ventana” que abre un horizonte onírico” (Lizarazo, 2004).

Para Bazin era más importante la profundidad de campo y el plano secuencia que el montaje, y a éste último lo veía bien, siempre y cuando no cambiara la esencia de la escena, no la transformara, sino sólo la ayudara a contarse mejor. Según Lizarazo (2004), Bazin pensaba que “el cine cabalmente realista debe preservar la libertad del espectador para realizar su propia interpretación de los objetos y los acontecimientos”. Por esa razón admiraba a directores como Renoir, Welles y Wyler, donde afirmaba que gracias a la profundidad de campo que existía en sus películas, el espectador tenía un gran campo de información de donde podía elegir qué ver y cómo interpretarlo, el espectador tenía plena libertad de elección. De hecho, Bazin defendía la idea de trabajar con óptica que se asemejara a los ángulos de visión humana, pues para él, el desarrollo técnico del cine no debía ir hacia la formulación de nuevas convenciones, sino por el contrario, debía dirigirse hacia el enriquecimiento del realismo visual. Para él, las tomas largas en duración y con bastante profundidad de campo, se encontraban más cerca de la realidad perceptual y espacial que cualquier recurso de montaje, y lo importante era entonces darle al espectador un abanico de posibilidades de lectura. El cine no era solo un medio emisor, sino que se acababa de conformar en el espectador (algo que Eisinger ya había sugerido, pero a partir únicamente del montaje y la construcción del mismo, algo que Bazin rechazaba categóricamente).

Bazin influyó mucho con sus teorías veristas a toda una generación de jóvenes cineastas que formaron la Nueva Ola Francesa e incluso a posteriori. Por eso, es que todos ellos en un primer momento, buscan esta idea de realismo baziniano, un *realismo ontológico* en el que “el cine, antes aún de representar la realidad, participa de ella hasta el punto de reproducirla en toda su densidad y consistencia, liberar su sentido escondido y mostrar sus sobresaltos íntimos, en una palabra, hasta el punto de mostrar su esencia” (Casetti, 2010), siendo –tal vez– los dos más cercanos a su propuesta, Truffaut y Godard.

No obstante, su propuesta influyó tanto en la historia del cine, sus creadores y críticos, que aún hoy día, se siguen tomando conceptos como los de *cine de autor*, *realismo cinematográfico* y *retrato de la realidad*, desde un punto de vista moderado como sucede con *El Violín* de Francisco Vargas, hasta otros que tal vez lo lleven al extremo, como sucede en el cine de Carlos Reygadas y Amat Escalante en México, o de William Vega en Colombia, o de Lucrecia Martell en Argentina, o de otros tantos que, en pleno siglo XXI, siguen haciendo de estas teorías, la base de sus discursos cinematográficos.

Analicemos ahora al otro teórico verista, más radical que Bazin, y que buscaba en el cine la forma de documentar al mundo, Sigfried Kracauer.

Sigfried Kracauer

Kracauer es el otro gran teórico verista, junto con Bazin, pero a diferencia de éste último, que busca un *realismo ontológico*, para Kracauer (teórico alemán), el cine debe, para ser realmente arte y en sus palabras “cinemático”, darse cuenta que su finalidad no es la captación de la realidad solamente, sino la documentación de ésta, siendo un poco más radical que André Bazin.

Kracauer escribe un libro que titula: *Theory of film*, y ahí es donde defenderá la mayoría de sus posturas. Para empezar, igual que Bazin, cree que la cámara cinematográfica (que deviene de la fotografía) es la que hace realmente la diferencia entre el cine y las otras artes, porque “fue y sigue siendo el factor decisivo en la determinación de la sustancia del cine, en cuya naturaleza sobrevive” (citado en Casetti, 2010). Por eso, para Kracauer, el cine en comparación con el resto de las artes, es el medio ideal para el registro de la realidad, porque depende directamente de ella. De hecho, comenta que, a diferencia de la pintura vanguardista, que toma como base la realidad, pero la transforma en la otra

Aproximaciones a las principales teorías del cine del siglo XX

cosa al deconstruirla, en el cine, lo que lo vuelve arte es esta capacidad de la cámara de ser totalmente neutral e imposibilitada a transformar la realidad. El operador (director/fotógrafo) puede escoger el plano, pero lo que la cámara capta es sólo lo que está ahí: el registro mismo de esa "realidad". Entonces, la gran virtud del cine, no es la representación de la realidad, sino la exposición de esta, su documentación.

Para Kracauer, "una obra es tanto más valiosa estéticamente cuanto más se fundamenta en las principales propiedades del medio" (Casetti, 2010). En ese sentido, podemos ver que la propiedad principal del cine (como medio), al estar basado en la fotografía, es esta tendencia realista, de registrar el mundo "tal cual es".

Podríamos presuponer entonces, que para Kracauer, los reportajes noticiosos, los videos científicos, educativos, y los documentales más puristas (casi observacionales), por el hecho de documentar la realidad "tal cual es", deberían ser el arte cinematográfico, tomando en cuenta su premisa anterior; sin embargo, no es así. Kracauer entra aquí en una especie de contra argumentación a su primera tesis. Si bien dice que "son afirmaciones válidas desde el punto de vista estético" (citado en Casetti, 2010), toda su teoría del cine está basada en el cine argumental. Ni siquiera se refiere al cine documental. Entonces, cuando habla de registrar al mundo "tal cual es", se refiere al hecho de que "el cine realista encuentra su lugar en la mediación entre el documental, que persigue el flujo azaroso de la naturaleza, y el filme argumental que busca dar a la naturaleza una forma humana" (Lizarazo, 2004).

Según Kracauer, el cine al igual que la fotografía, debe servir como registro de la realidad, incluso cuando se fotografíen cosas a gran escala; es decir, en primerísimos primeros planos, o con lentes que deformen por su angulación propia de su fabricación, o en el uso de cámaras lentas o rápidas; estas no rompen el concepto de registro de la realidad, sino que solo la potencializan, las enfocan más pero sin transformarla, dando al espectador mayor información de algo que está ahí, pero que no se percibe siempre, ni del mismo modo habitualmente. De hecho, para Kracauer, es gracias al registro de la cámara cinematográfica que es posible ver que

la naturaleza está llena de aspectos que son difícilmente aprehensibles para nuestra percepción común, pero que resultan idóneos para el registro cinematográfico como lo muy grande o lo muy pequeño, lo muy veloz o lo muy lento, que son ahora visibles" (Lizarazo, 2004).

Así entonces, el cineasta-artista, no meramente comercial, será, para este teórico, aquel que tenga la capacidad de hacer uso pleno y óptimo de las técnicas cinematográficas en pos de una documentación de la realidad. *Aquel que se base en la realidad para mostrar la realidad misma, desde ópticas que otros puede que no vean (el director escoge los planos y la angulación de la cámara) y deben cuidar siempre que su dirección y elección de planos no nos lleven "a olvidar la materia en nombre del medio sobreponiendo el filme al mundo" (Lizarazo, 2004).*

Por lo anterior, para Kracauer, habrá películas o filmes aceptables y otros totalmente inaceptables. De hecho, desde su punto de vista, *"el cineasta que sólo aspira a expresar sus sueños y obsesiones, sigue un camino no motivado estéticamente, pues traiciona las propiedades del instrumento con el que trabaja, que impulsan a la observación de los datos concretos por encima de todo lo demás"* (Casetti, 2010). Kracauer termina afirmando que *"...todo depende del justo equilibrio entre la tendencia realista y la tendencia creativa; y el equilibrio se alcanza, cuando esta última no pretende imponerse a la primera, sino que acaba por seguirla"* (Kracauer, 1960).

En palabras de Lizarazo (2004), Kracauer divide el cine argumental –que es el que valida más como arte– en tres grandes clases: el *teatral*, la *adaptación* y el *de argumento encontrado*. El primero (teatral) es, para Kracauer, completamente anticinematográfico, pues en ellos *"la realidad es inaccesible al relato, el argumento y su parafernalia se imponen como un sustituto de la realidad"* (Lizarazo, 2004). El segundo tipo (la adaptación), tiene sentido para Kracauer, solamente cuando su contenido está fundado en una realidad objetiva. De lo contrario, es también anticinematográfico. Y el último (argumento encontrado), es para este teórico, el único que realiza plenamente los principios cinematográficos, pues gracias a una atenta observación de la realidad, el director puede descubrir la problemática, y gracias a su capacidad de análisis y a los recursos y apoyos técnicos que le dotará su crew, los logrará registrar óptimamente sin desvirtuar la realidad. *"El realizador no inicia artificiosamente el argumento, sino que es capaz de seguirlo en su devenir sobre la realidad misma"* (Lizarazo, 2004). El destino del cine, para Kracauer, es hacerse un testigo del mundo, lo más fielmente posible a éste.

Conclusión sobre este capítulo

Para Casetti (2010), el realismo que proponen estos teóricos, no parece que dependa tanto del medio en sí, como de los factores del entorno que refuerzan esta idea de captar la realidad y de basarse en ella como el germen que da vida a esta teoría. No se trata de parecerse a la verdad ni de hacer como si fuese verdad, ya que –según él– “si el cine nos devuelve la realidad es gracias, tanto a un juego de espejos, como a un principio constructivo”. Esto puede ser cuestionable, pues puede convertir al realismo en una teoría muy idealista, que olvida o esconde la materialidad de los elementos que componen el quehacer cinematográfico; es decir, los factores técnicos, profesionales (donde el director no es el único creador ni mucho menos autor), económicos e ideológicos, que anteceden a la creación de una “ilusión” de realidad, meramente.

Tanto en Bazin, como en Zavattini y Kracauer, así como en otros teóricos realistas (Aristarco, Lukacs, Lotman, Delueze), el principal argumento para definirse veristas, radica en la idea de tomar la realidad y la cotidianidad gracias a las virtudes propias del medio cinematográfico; es decir, la cámara como registro. No para reconstruirla, sino para potenciarla más aún. Todo lo que no esté en estos cánones, de algún modo viola el realismo y se aleja de la naturaleza del medio. Aunque las conclusiones –aparentemente– sean las mismas en estos teóricos, las diferencias de matices (en cuanto a la manipulación del realizador, usos de montaje, selección de ópticas, uso de argumentos, etc.) son de peso entre ellos, haciendo a unos más radicales que a otros, al punto que entren en conflicto y que parezcan a veces irreconciliables con las posturas formalistas. Incluso, casi podemos decir que, para ellos, el cine de los formalistas rusos no cumple los objetivos de arte y se alejan del todo de la realidad.

A pesar que, para Bazin, Kracauer y Zavattini, el cine se debe vincular de manera estrecha con la realidad que plasman, en Bazin, por ejemplo, este lazo tiende a superponerse en las partes; es decir, su base de realismo nace de una *participación*, a diferencia de Kracauer, quien sostiene que debe ser testimonio de la realidad se concreta en una capacidad de *documentación*. Mientras que, para Zavattini, debe tener un carácter totalmente social, político y/o cotidiano.

Es igualmente interesante, después de estudiar de modo general las teorías constructivistas y veristas, cómo ambas corrientes ideológicas cinematográficas, buscaban la función del cine, no como mero entretenimiento, sino como arte, como un medio que

haga pensar y reflexionar al espectador, y que lo ponga más en contacto con su realidad, con la naturaleza del ser humano y su significación en el mundo; lo que en el caso de los formalistas, se fundamentaba en la construcción a partir del montaje y la realización, con la manipulación total de las tomas, para dar una nueva significación a las cosas. De algún modo, buscando a un espectador más culto para poder desenmascarar los significados. Por otra parte, en las teorías veristas, la idea es que la realidad sólo debía (con los matices de cada teórico) ser potenciada, mostrada y documentada, sin llegar a una parafernalia estética y narrativa, que desvirtuara la esencia del cine.

También es importante notar que, tanto en las teorías construccionistas, como en las veristas, por la forma y el tiempo en que éstas se gestaron, todas tienen en el fondo una vinculación con una posición política y con el reconocimiento de la función social del arte, separándose así de la idea del cine comercial, que desde entonces era dominado por Hollywood, y que al ser la que más masas mueve, también suele ser más criticado por su superficialidad. Aquí es, tal vez (si bien ya pasaba desde los inicios del cine como movimiento), donde la bifurcación, entre el cine –como arte y como entretenimiento– comienzan a confrontarse.



Lo imaginario y la semiología en el cine

Años 50, 60 y 70 del siglo XX

Casetti (2010) comenta en su libro *Teorías del cine* que éstas, en general, se podrían agrupar en tres grandes paradigmas dependiendo quienes las van formulando y la finalidad que éstas persiguen como conjunto. Desde su punto de vista, las teorías de cine se pueden clasificar en:

Teorías Ontológicas: son aquellas que básicamente fueron comprendidas por críticos y los primeros cineastas, que lo que buscaban era, aparte de filmar o ejercer una crítica a tal o cual película, entender y darle una significación al cine como fenómeno cultural y sobre todo artístico. Aquí entran las teorías formalistas y veristas que acabamos de revisar en el capítulo anterior.

Teorías Metodológicas: en éstas, los estudiosos no eran ya meros críticos ni cineastas, sino más bien sociólogos, semiólogos, filósofos y psicólogos, que buscaban en el cine sus leyes de funcionamiento y los efectos que éstas tienen en el espectador, como partícipe fundamental e inseparable del fenómeno cinematográfico. Estas teorías se sustentan en que el cine es un fenómeno que surge en dos polos: por el creador y por el receptor. Sin espectador no podríamos hablar de cine. Los que fundamentan éstas posturas teóricas son investigadores que provienen de ramas muy definidas de las humanidades y, por tanto, no son necesariamente "críticos cinematográficos" o "cineastas", ni pretenden serlo. En éste grupo estarán las teorías semiológicas del cine y las psicoanalíticas.

Aproximaciones a las principales teorías del cine del siglo XX

Teorías de Campo: en este último grupo, sus estudiosos son más bien especialistas de humanidades (como en el anterior), pero que encuentran en el cine un objeto de interés más social y de lucha, al tiempo que buscan la polémica y la disertación, dando lugar a las teorías feministas del cine; por ejemplo, siendo éstas de un orden más académico y buscando su importancia social aún que los primeros dos grupos.

Hasta ahora hemos estado viendo las teorías ontológicas, tanto las construccionistas como las realistas, pues son las primeras que surgen históricamente. A partir de este capítulo daremos paso a las teorías metodológicas pues vamos repasando las teorías conforme se fueron desarrollando en la historia del cine.

Sin embargo, hay unas teorías que habría que abordar primero y que, si bien pueden considerarse como ontológicas, no entran de todo en ellas, por la naturaleza profesional de sus autores, uno en particular: Edgar Morin, que es filósofo, nunca filmó nada, ni ejerció como crítico de cine en revistas reputadas. También podríamos ubicarlas dentro de las metodológicas, pues siguen un fin un poco académico y antropológico; sin embargo, tienen un toque que podríamos definir “mágico” en ellas... un carácter metafísico. Por lo anterior, pensamos se ubican mejor, como un enlace entre los primeros dos grupos de teorías: las ontológicas y las metodológicas. De algún modo, es así, pues se desarrollan entre los finales de los 40's y la década de los 50's del siglo XX.

Revisemos brevemente entonces estas teorías a la que se le suele situar en el espacio de “lo imaginario”, antes de pasar de lleno a la semiótica cinematográfica y sus principales teóricos.

El cine y lo imaginario

A diferencia de las teorías construccionistas y veristas, estas teorías no son tan conocidas, pero son de vital importancia, abarcando lo que Bazin planteaba, en su idea de “la momia”, pero profundizando en su estudio sobre este efecto. De acuerdo con Casetti (2010),

lo que aparece en pantalla no es el mundo, en su evidencia o su concreción, sino un universo nuevo donde se mezclan objetos comunes y situaciones anómalas, hechos concretos y sensaciones impalpables presencias reconocibles y entidades irreales, comportamientos

habituales y lógicas sorprendentes... si queremos realizar de verdad el viaje al que hemos sido invitados, no bastará con asomarnos a la ventana y contemplar el paisaje, tendremos que traspasar el espejo.

Al igual que el arqueólogo, que busca en la momia los misterios de una cultura para reconocerse a sí mismo, el cine consigue, según estos autores, la idea de los que momificaron a esa persona, buscando la permanencia y la inmortalidad. Aquello que ha quedado impreso en el celuloide, o ahora "grabado en el disco duro o tarjeta", logra el efecto de la "inmortalidad" y la "permanencia", que tanto tiempo busco la humanidad.

Desde el punto de vista de estas teorías, lo más trascendente, no es si el cine deba tomar su esencia de la realidad, porque eso es lo que lo hace poderoso como arte, como postulan las teorías veristas, o si debe formar algo a partir de las piezas que nos brinda la realidad, pero sin que esta sea más que mero instrumento de la narración cinematográfica, como la propuesta construccionista. En las teorías de "lo imaginario", lo que aparece como más importante, es entender que el fenómeno del CINE (no del cinematógrafo que es un elemento mecánico y científico), lo que se narra y lo que se transmite, no es debido a las historias que en éste se cuentan, ni por lo impresionante que es reconocer a seres (personas primero, animados después) que se parecen a nosotros, o a objetos que son de nuestra cotidianidad; una mesa, una cama, etc., ni por los artilugios técnicos que hacer una película implica, sino que, el fenómeno del cine y su real importancia se da cuando el espectador, que es el participante –pasivo físicamente, pero activo mentalmente–, reconoce y construye junto con los cineastas, el FENÓMENO DEL CINE.

Pero ¿qué es el fenómeno del cine? Cuando se traspasa la realidad y el espectador la mira, como algo que está entre los sueños y la búsqueda del reconocimiento de la sombra, cual Peter Pan, aquello que no es uno, pero es parte indispensable de uno y que nos hace vivir; esta idea de apropiación y empatía que generan las historias y –sobre todo– los personajes de las mismas, no tanto por la historia en sí (para eso ya tenemos a la literatura y otras formas de narración), ni de los personajes dramatizados por personas (ya existía el teatro y la ópera antes del cine), sino por este "algo" que rompe el tiempo y el espacio, que hace un ritual entre lo contado, el cómo se cuenta y el espacio donde se muestra (cámara, actores, locaciones, iluminación en las escenas, luces apagadas del teatro, grandes proyecciones, música, sonidos, etc.). Esto (la película) que se asemeja a un sueño, a lo onírico, a una especie de *dèjà vu*... pero –sobre– todo remite a "lo imaginario". Estas teorías versarán justo entre esos dos puntos, el sueño y lo imaginario, dando preponderancia a lo segundo.

Aproximaciones a las principales teorías del cine del siglo XX

Las primeras teorías siguen una tradición más surrealista, pero se engloban en lo imaginario, pues el sueño –al fin y al cabo– tiene mucho de eso. Según Casetti (2010) “el mundo de la película no es ese mundo empírico que encontramos a diario a nuestro alrededor, sino otro, fabricado de la materia de los sueños, de las obsesiones, de los espejismos y de las utopías.” Esto es algo que el surrealismo perseguía y que, en la posguerra del siglo XX, lo retoman a nivel de estudio –dentro del cine– Ado Kirou y Lenne.

Ado Kirou y Lenne, del surrealismo y lo fantástico en el cine

En su libro *Le surréalisme au cinéma*, Kirou plantea que la sociedad actual ha reducido el concepto de *realidad* a tan sólo una idea para encadenar a los hombres en un mundo cotidiano, donde ya no se pueden maravillar por casi nada. Por tal motivo, el cine, al invertir en su forma la cotidianidad por lo fantástico, logra recuperar lo maravilloso de la vida, lo extraordinario y lo irreal, presentando una lógica diferente a la usual, resaltando los sueños y haciéndolos momentos colectivos. Así se logró que

por primera vez en la historia de la humanidad, poseemos un medio revelador, mágico y de alucinante poder, que nos ofrece, más que la vida cotidiana, una pértiga con la que saltar por encima de nosotros mismos, romper con el pensamiento de siempre y descubrir la poesía con mayúsculas” (Kirou citado en Casetti, 2010).

Kirou se dedica a revisar los aportes que Buñuel hace al cine y sobresalta cosas que considera entran dentro del esquema del sueño y el surrealismo, como los viajes a otros mundos, el amor, el erotismo, la exhibición de lo imposible. Con base en estos puntos, plantea que el cine debe ser surrealista de principio y que ahí radicarán su gran fuerza como arte, logrando entrar al mundo de los sueños y de lo imaginario. Si bien, retoma mucho de Buñuel, también piensa que los temas antes mencionados en una película, incluso de Hollywood, hacen siempre alusión al onírico, al deseo que traspasa al personaje y donde el espectador se puede ver reflejado.

Lenne, por su parte, cree que el cine debe, antes que todo, ser fantástico, con base en el hecho de que todas las imágenes, que la cámara cinematográfica captura, contienen algo más que la mera realidad (contrario a las teorías veristas), debido a que la imaginación del espectador juega en todo momento mientras ve una película y así se logra que esta persona común y corriente, sentada en una butaca de un teatro, pueda “vivir lo que se le

presenta". A esto, Casetti (2010) señala: "quien contempla una película, antes de medir la verosimilitud o la plausibilidad de las situaciones representadas, se abandona a creer en la imagen y, por tanto, se abre a una completa disponibilidad mental". Lenne analiza lo "irreal" en el cine, como puede ser un monstruo, una bestia y la metamorfosis, y eso es lo que le sirve de base para argumentar su tesis de lo fantástico y de cómo es que el espectador, al momento de estar en presencia de una película, primero es abducido y luego ... pueda crear algo muy similar a lo que le sucede en un sueño.

Como podemos apreciar, para Lenne y para Kirou, pareciera que hay una idea de surrealismo tardío, donde el sueño y lo imaginario están siempre presente dentro de sus teorías. Sin embargo, en ambos autores, lo que preponderan del cine –como arte– es esta idea de lo fantástico, ya sea del sueño o de la monstruosidad y de lo que esto provoca o evoca en el espectador de manera inconsciente. Por otra parte, quien habla más de lo imaginario y del poder, que esto tiene en el espectador, dentro del fenómeno que llamamos CINE, no sólo por su cercanía a lo surreal del sueño, o de lo fantástico e inimaginable, sino por el poder –en sí mismo– de lo imaginario, es el filósofo y sociólogo Edgar Morin, uno de los teóricos de mayor envergadura de la sociología y filosofía del siglo XX y lo que llevamos del XXI. Su aportación más importante, a lo que se refiere a las teorías cinematográficas, las plasma en su libro *El cine o el hombre imaginario* que data de los años 50 del siglo XX y que constituye uno de los momentos más importantes de las teorías cinematográficas. En este sentido, merece que sea revisado con un poco más de detenimiento que Lenne y Kirou.

Edgar Morin y lo imaginario en el cine

Morin comienza su libro diciendo que el cine es contemporáneo, en tiempo y forma, al avión y que, como éste, "se lanza cada vez más alto hacia un ciclo de sueños, hacia lo infinito de las estrellas –de las stars en el cine– inmerso en la música, poblado de presencias adorables y demoniacas, lejos de la vida cotidiana, de la que, según apariencias, habría debido ser espejo y servidor" (Morin, 1982). Para él, el cine es diferente al cinematógrafo, aclarando que lo segundo es solo un mero invento, que si bien ya contiene el ingrediente de la fotogenia (ese aspecto poético que surge de la imagen fotográfica de los seres y las cosas), no es aún CINE, pues

Aproximaciones a las principales teorías del cine del siglo XX

el cinematógrafo no era más que un momento único y breve de paso, donde se equilibraba la fidelidad realista del reflejo y la virulencia de las potencias humanas de la proyección. Debía nacer otra cosa...el más asombroso complejo afectivo-mágico, encerrado en la imagen, debía intentar liberarse, abrir su propio camino hacia lo imaginario... (Morin, 1982).

A ese segundo factor, resultado de la liberación a lo imaginario, del involucramiento del espectador en la película, a eso... es a lo que él llama CINE (por eso las mayúsculas). Éste surge debido a varios factores: técnicos, estéticos, de lenguaje, etc.; pero, sobre todo, y por eso lo imaginario, a la gran fuerza de la imagen cinematográfica, que es la idea de una presencia-ausencia, una búsqueda por el doble, por la sombra, como si tuviéramos una especie de "complejo Peter Pan", cuando éste irrumpe en casa de Wendy. No por la idea psicológica de no querer crecer, sino por la necesidad de aprisionar a su sombra, a ese doble (la imagen cinematográfica) y hacerlo suyo –del espectador– sabiendo que no somos nosotros los espectadores los que aparecen en pantalla, sino meramente una especie de sombra nuestra. Un imaginario que se parece a nosotros, como seres humanos, pues

el doble es efectivamente esta imagen fundamental del hombre, anterior a la conciencia íntima de sí mismo, reconocida en el reflejo o la sombra, proyectada en el sueño, en la alucinación y la representación pintada o esculpida, fetichizada y magnificada en las creencias, en la supervivencia, los cultos y las religiones. (Morin, 1982).

Podemos notar que a diferencia de los realistas, que resaltaban las posibilidades de la fotografía para capturar la realidad, para Morin, la fotografía cinematográfica sólo ayuda (al igual que el resto de la maquinaria del cine) para implicar al observador del film, para llamarlo a la participación en el juego y convertirlo en pieza fundamental de éste, pues logra que la fotografía, un doble en imagen de la realidad, más no la realidad en sí, deje de ser objetiva, para pasar a la subjetividad, siendo esta la clave de lo imaginario en el fenómeno cinematográfico.

Casetti (2010) comenta al respecto de este punto:

Morin vincula el término no sólo a una experiencia psicológica –la activación de las facultades mentales, el desarrollo de procesos cognitivos–, sino también a una dimensión más antropológica –el surgir y afirmarse de un yo– y a una dimensión más propiamente lingüística –el yo como fuente de una expresividad o de una comunicación– ... todo lo que representa

la fotografía adquiere sentido, porque hay alguien que se lo da... la evidencia de la imagen depende de la mirada que la recorre.

Morin plantea que el cine, como hoy día se entiende, tiene mucho que ver con los logros de Meliés, pues al introducir en la pantalla una serie de trucos: como transformaciones a la vista, sustituciones de seres, apariciones y desapariciones, sobreimpresiones, etc., parece contradecir el espíritu documental de los Lumière y sitúa al Cine más a favor de la fábula y la fantasía. Es sólo cuando la película conquista un lenguaje –con Griffith–, y el cinematógrafo pasa de ser un mero aparato tomavistas a ser CINE, un instrumento de discurso para imágenes y sonidos que, con la ayuda siempre del espectador, por más pasivo que este parezca, logra ser mucho más que un aparato tomavistas y un contador de historias para trascender a lo imaginario en el espectador.

Para Casetti (2010) es precisamente este sentido de magia, unido a la capacidad lingüística, lo que permite al filme capturar al espectador, permitiéndole identificarse –en mayor medida– con lo que se presenta en esa pantalla gigante en un espacio negro; verlo como suyo sabiendo que no es suyo, pero compenetrándose más y más en esta idea imaginaria que se le presenta.

El resultado es que el “cine es exactamente una simbiosis; es decir, un sistema que tiende a integrar al espectador en el flujo del filme; un sistema que tiende a integrar el flujo del filme en el flujo psíquico del espectador” (Morin, 1982). Justo a esto se refiere Morin cuando habla de lo imaginario; es decir, los puntos donde coinciden la imagen y la imaginación y donde el espectador jugará papeles fundamentales para que una película funcione o no, aunada al arte y oficio de los cineastas. En definitiva, para él, no se puede hablar de CINE si no hay quien vea y participe de los filmes, como si este fenómeno fuera una especie de magia, que no puede funcionar, si no hay quien la reciba y tenga efectos a partir de y por ésta. El CINE no es la película en sí misma, sino eso que crea el espectador al ver la película.

Morin comenta que en el filme aparecen “los mensajes secretos, la más profunda intimidad del alma, todo está allí, alienado, trasladado al imaginario que expresa, igualmente ciertas necesidades universales como las del siglo XX.” (Morin, 1982), logrando convertirse el CINE en una especie de espejo antropológico, volviéndose un archivo de almas, que fotografía a seres como nosotros, o a nosotros mismos, nuestras pulsiones, nuestros comportamientos y comprensión del mundo, llevando a la búsqueda, no de un símil de la

Aproximaciones a las principales teorías del cine del siglo XX

realidad, como en un tiempo pensaron Bazin y Kracauer, sino a la búsqueda de lo imaginario para terminar encontrándonos y transformándonos como seres humanos y sociedad.

Estas teorías, si bien no resonaron como las Veristas y Construccinistas, ni como aquellas que marcaron más la época posterior, son de gran trascendencia en el estudio teórico del cine por lo que promulgan, por lo que es importante conocerlas para poder comprender y estudiar mejor al CINE, con mayúsculas.

Teorías semióticas del cine

Este es un campo que se amplió mucho dentro del análisis y teorías del cine. Su estudio, en particular, trata de explicar los diferentes códigos, lenguajes y textos que dentro de la obra cinematográfica se encuentran. Y si bien la semiótica, como disciplina es bastante independiente y abarca muchísimas áreas de la vida, hubo un grupo de estudiosos que enfocaron sus investigaciones a las áreas artísticas y –sobre todo– a las cinematográficas. Veremos que, para estos teóricos, el ver una película y entenderla, no será mera cuestión de una pretensión y búsqueda de disfrute por parte del espectador, sino que supondrá una disposición cultivada y una competencia, y para que este goce de ver la película sea pleno, es necesario poder interpretar una gramática fílmica (Lizarazo, 2004).

Como en las teorías anteriores, nos enfocaremos a los autores que consideramos imprescindibles, dentro de este grupo de estudio, de manera sucinta, tratando de ser lo más concreto para el lector y sin dejar pasar lo que creamos indispensable. Así que comencemos por el que –quizás– sea el más importante, en este grupo de teóricos, pues dio paso a todo un debate sobre de si el Cine podría ser considerado un objeto de estudio o no de la semiótica en el más riguroso sentido. Este autor es Christian Metz, un gran teórico del cine de la segunda mitad del siglo XX, para después ver el enfoque que otro autor importante, como es Yuri Lotman.

Christian Metz

En el año de 1964, Christian Metz publicó un ensayo en la revista Communications que tituló *El cine: lengua o lenguaje*. Este texto se convirtió en un parteaguas para la nueva forma de leer e interpretar el cine, pues como habíamos comentado, cuando tomábamos

como base los grupos de estudio que Casetti señala, luego de las teorías ontológicas del cine, el siguiente grupo serán las teorías metodológicas, donde quienes se ocuparán del estudio del cine, serán ahora más académicos, investigadores, filósofos, sociólogos y teóricos de arte, que cineastas y críticos de revistas. Este texto generó que se intentara ver al cine como un objeto de estudio más serio, más académico y no meramente como espectáculo o un arte sin la capacidad del rigor de análisis. Metz buscó saber si el Cine era capaz de someterse, y salir bien librado, a un sistema de estudio formal y academicista para darle una validación intelectual, psicológica y social a este gran fenómeno del siglo XX, o no cubrir dichas expectativas.

Con esta simple pregunta, queriendo saber si el Cine es una lengua o meramente un lenguaje, más toda la disertación que Metz hace de la misma, se plantea por primera vez, de modo formal y académico, la posibilidad de estudiar al fenómeno cinematográfico con todo el rigor con el que se estudia a las lenguas, tratando de ver si realmente como las lenguas naturales, el Cine posee una doble articulación⁵ y si también tiene las tres características que Metz considerará fundamentales de toda lengua y hecho lingüístico: un *sistema*; si está *compuesto de signos* y si estos están *destinados a una intercomunicación* (Metz, 1968).

Metz argumenta y postula que, si el Cine es una lengua, debería –entonces– contener estas características y ser un pleno objeto de estudio de la semiótica; ya que ésta, al devenir de la lingüística, “se ocupa de las estructuras totales de significantes más que de hechos autónomos o diseminados” (Casetti, 2010) y, por tanto, tendría toda la validez académica para su estudio de manera “formal y rigurosa”.

Sin embargo, se contesta que el Cine no puede ser una lengua, pues carece de todo lo anterior, que él considera requisito indispensable para estar en este apartado; es decir, para empezar, en el Cine la doble articulación no funciona; ni siquiera existe de la misma

5 Toda lengua es un sistema de signos y reglas gramaticales que generan un código que debe ser conocido tanto por el emisor como el receptor para que exista un proceso de intercomunicación. Dentro de la lengua existen los siguientes códigos: El **signo lingüístico**, que es la unidad mínima del lenguaje y posee tanto significante y significado, como decía Saussure; es decir, el signo lingüístico comunica por sí sólo. Sin embargo, para que éste exista, debe tener una doble articulación, la cual estará constituida por *monemas* (primera articulación) y *fonemas* (segunda articulación). El *monema* es la unidad más pequeña dotada de significante y significado. Es el signo lingüístico más pequeño; combinándolo se obtienen palabras, oraciones y sintagmas. El *fonema*, por su parte, sólo tiene significante mas no significado. No es un signo lingüístico por sí mismo, pero cuando se combinan se obtienen los Monemas. (Casares, 2011).

Aproximaciones a las principales teorías del cine del siglo XX

manera que en las otras lenguas, pues la unidad mínima de significado en la lengua es el *monema*, y de ahí surgen las palabras. En el Cine, la unidad mínima (absoluta) de significado, que es el *plano*, que a su vez tiene unidades mínimas de significado, como son los elementos que componen a dicho plano y estos, a su vez, no funcionan bajo la idea de doble articulación de una lengua natural. Es decir, no hay en el Cine unidades de significantes sin significado, como es el caso de los *fonemas* en la lengua. A su vez, no existe un sistema rígido, como en las lenguas naturales. Si bien es cierto que la unión de códigos, en el Cine, genera también sintagmas, como en las lenguas, estos no cumplen siempre, o mejor dicho casi nunca, con la misma regla la enunciación que sí existe en las lenguas naturales, sino que cambian –todo el tiempo– dependiendo de lo que en ellas esté presente (los diferentes planos, el encuadre, el ritmo interno, el ritmo de montaje, la iluminación, la angulación, etc.).

El Cine, para Metz, tampoco es un sistema de intercomunicación que busque un diálogo y, por tanto, comunicación entre emisor y receptor. Al menos no de manera activa, pues el Cine, más que comunicar, busca expresar, mostrar. De acuerdo con Metz

...el cine no es tanto comunicación, cuanto a expresión; es decir, actúa en un plano en el que el sentido es en cierta forma inmanente a una cosa, se desarrolla directamente de ella y se confunde con su propia forma. El cine muestra, no significa (Metz citado en Casetti, 2010).

En consecuencia, según Metz, el Cine no puede ser visto como un objeto serio de estudio a nivel académico e intelectual, pues no soporta la rigurosidad que la semiótica –como disciplina que estudia los signos. Necesita, sin embargo, contra argumentar esta primera afirmación, en ese mismo texto, y más a fondo en su libro *Lenguaje y Cine*, cuando propone:

¿cómo podría un estudio de significación omitir que el filme... es un medio de expresión donde el lenguaje y el arte mantienen unas relaciones casi consustanciales, donde el propio lenguaje es un producto o un aspecto de la invención artística? Existen códigos cinematográficos, pero no poseen la consistencia y la estabilidad de las lenguas; el cineasta, igual que el hablante, encuentra, ante sí, formas ya constituidas, anteriores a su propia empresa, pero no en el mismo grado ni de la misma forma. He aquí, pues, el análisis semiológico estrechamente asociado a la estética del filme (Metz, 1973).

Metz afirma que el Cine no puede ser una lengua en el sentido estricto de la palabra; sin embargo, sí es un lenguaje, porque es capaz de expresar, aunque no hay un receptor activo, como en toda lengua; existe un receptor, que no es del todo pasivo, pues mientras la película va desarrollándose en la pantalla, mantiene una participación importante en la historia que se le cuenta. Al ser el cine un grupo de códigos, que ya tienen su propia manera, como la Dramaturgia, la Pintura, la Fotografía, la Danza, la Música, etc., es portador de otros códigos ya comprensibles al espectador –que al reunirse en una nueva forma– generan nuevas maneras de enunciación y expresión en la obra que se está proyectando. Para Metz, es justo pensar que la semiótica estudia los objetos “fuertes” –como la lengua– (Caseti, 2010). También es un sistema que puede flexibilizarse en algunos casos –con los métodos apropiados– aunque el Cine es tan sólo un lenguaje, muy a pesar de los intentos anteriores de algunas personas, como Einsenstein, quien quiso hacerlo una especie de lengua, un “nuevo esperanto”, y que su estudio semiológico puede ser abarcado y merece serlo.

Cuando este tema es aclarado y fundamentado de manera académica, Metz comenta que para él tiene que haber en el Cine dos tipos principales de discursos semiológicos a estudiar, según Lizarazo (2004): El *discurso fílmico* que está formado por la película, que alberga lenguajes primarios distintos en un nuevo medio dentro del terreno del arte y que sólo funcionan como lenguaje en el cine; y el *discurso de imágenes*; esto es, la secuencia de imágenes que ya son un lenguaje por sí mismo y que era inexistente antes de la aparición del Cine.

Así es como Metz concluye entonces que el Cine, o el *Filme* como él lo llama, exige su propia semiótica, pues no cumple con las reglas de la lingüística; sin embargo, eso no la exime de poder ser rigurosamente estudiada desde este campo. Se plantea la idea de monemas y fonemas en este nuevo lenguaje, pues para él, en el Cine sí pueden existir *monemas* y *palabras*, pero no unidades de significante sin significado. En el Cine todo lo que es plasmado tiene un significado; por lo tanto, puede ser interpretado, aunque no sea en la forma compleja de la obra cinematográfica, pero sí en su forma natural, la del objeto mostrado o escuchado –una mano, un árbol, el ruido de caballos, etc. Para Metz, es imposible recortar un significante sin recortar el significado; entonces plantea reglas universales del Cine y –según Lizarazo (2004)– pueden agruparse del siguiente modo:

Aproximaciones a las principales teorías del cine del siglo XX

- El cine es universal en un sentido positivo porque la percepción es casi la misma en las personas de todo el mundo.
- El cine es universal en un sentido negativo porque escapa a la segunda articulación, por lo tanto, está de antemano traducido a todas las lenguas.

Para Metz es importante recalcar que el Cine no es una lengua. Por lo tanto, las analogías que antes se hacían de plano-palabra, por los primeros teóricos y críticos de cine, son incorrectas, dado que un plano podría equivaler más que a una palabra, a una o varias frases, si las queremos aproximar a la lengua; la secuencia cinematográfica se asemeja a una especie de enunciado complejo (formado por oraciones), en lugar de una oración (formada por palabras). Para defender esta argumentación, Metz marca cinco diferencias básicas entre la palabra y el plano (Lizarazo, 2010), para demostrar así, el error –con el que antes– se veía esta analogía y el punto de vista de los teóricos ontológicos:

1. **Criterio cuantitativo externo.** Los planos son infinitos al igual que los enunciados de una lengua, al contrario de las palabras, que son siempre cifras definidas dentro de las lenguas, como las letras en el abecedario.
2. **Criterio heurístico.**⁶ Los planos son creaciones del cineasta al igual que los enunciados son creaciones del locutor y al contrario de las palabras que pertenecen al código. Por lo tanto, rebasan la heurística individual.
3. **Criterio cuantitativo interno.** El plano brinda información en cantidad indefinida, contrariamente a la palabra y análogamente al enunciado complejo.
4. **Criterio sintagmático.** El plano es una unidad de discurso, aserción siempre actualizada, al igual que el enunciado y a diferencia de la palabra que es unidad lexical.
5. **Criterio paradigmático.** El paradigma en el cine es indefinido, la cantidad de planos que pueden aparecer en el mismo punto de la cadena visual es infinito; mientras que una palabra forma parte siempre de uno o varios campos semánticos organizados y cuantificables.

6 En psicología, un heurístico es una regla que se sigue de manera inconsciente para reformular un problema planteado y transformarlo en uno más simple que pueda ser resuelto fácilmente y de manera casi automática. (Tri-glia, Psicología y Mente)

Hasta ahora, con lo que hemos visto de la propuesta de Metz, solo se ha tocado el tema del *lenguaje cinematográfico* para dilucidar si el Cine era lengua o lenguaje, al mostrar las no equivalencias del plano con la palabra, pero no se ha hablado aún del Cine como un todo; es decir, como obra total. El fenómeno que Metz quiere estudiar desde la semiótica, es importante de entender y diferenciar, porque el *lenguaje del cine*—como comenta Lizarazo (2004)— es “...sólo una capa de significación entre otras”, más allá de lo que se piensa.

Para entender todo el mensaje cinematográfico, es decir, la película en sí misma y no en sus partes más mínimas de significado, Metz propone cinco niveles de codificación. Por ahora sólo estamos hablando de Metz; sin embargo, cabe mencionar que llegarán otros que estudien esto, como Umberto Eco, quien propondrá tres niveles y Levi-Strauss, quien propondrá dos, que son los siguientes:

1. **La percepción** de una estructura de carácter cultural, es un sistema de inteligibilidad adquirido socialmente y nunca de manera universal.
2. **La capacidad de reconocimiento e identificación** de objetos y sonidos que aparecen en pantalla, adopta probablemente la forma de una competencia y es similar en los seres humanos.
3. **El conjunto de las grandes narrativas** constitutivas de la cultura.
4. **El conjunto de los simbolismos adheridos** culturalmente a los objetos, que son contextuales y limitados a las culturas de donde surgen o tienen injerencia.
5. **El conjunto de los sistemas cinematográficos** que organizan en cine los elementos procedentes de los niveles anteriores y que forman el lenguaje cinematográfico como se entiende hoy en día.

Para Metz, en el momento en que se entiende lo anterior, se puede estudiar a fondo el cine, de manera semiológica, debido a que separamos la idea errónea de analogía entre planos y palabras. Por lo tanto, conocemos los cinco niveles para comprensión total de un *Film*. Haciendo un énfasis de que el Cine genera sintagmas y paradigmas de maneras muy diferentes a las lenguas naturales. En este sentido, no se les puede ver del mismo modo y, menos aún, estudiarlas.

Aproximaciones a las principales teorías del cine del siglo XX

Según Lizarazo (2004), mientras que, en la lengua, la palabra es un sintagma, preimpuesto por un código ya marcado, donde el paradigma ejerce una poderosa influencia pues sólo es posible enunciarla a partir de palabras que se hallan dentro del mismo; en el Cine, el plano cinematográfico no se sustenta en paradigmas estructurados, sino en el terreno de la invención de sus autores, volviéndose así, de posibilidades infinitas. Como consecuencia, para Metz, hablar en un lenguaje natural, como el español, es utilizar un lenguaje preexistente donde el uso de códigos específicos crea resultados específicos. Hablar en cine, a diferencia del anterior, es inventar un lenguaje en cada película; donde hay códigos comunes –tanto de aquello que compone la película, como del propio lenguaje cinematográfico– pero su uso no siempre dará los mismos resultados ni se usarán del mismo modo entre filmes.

Por esa razón es que, para Metz, de acuerdo con Lizarazo (2004):

... la paradigmática del cine está conformada, no por pequeñas unidades que serían susceptibles de aparecer en lugar de un plano u otro, sino por grandes sintagmas... que han llegado a un cierto grado de convencionalismo y que se utilizan para resolver ciertas proposiciones fílmicas; como una escena de amor, una persecución, un enfrentamiento.

Metz propondrá, para tratar de englobar esta nueva propuesta de estudio, una *Gran Sintagmática del Cine* que estará abarcada por 6 tipos sintagmáticos y son los siguientes:

1. La **escena** en la cual aparece un bloque completo de “realidad”, una totalidad diegética, donde el significante se presenta fragmentado. Existe aquí, la unidad espacio-temporal.
2. La **secuencia** que cubre una acción compleja que se traslada por varios lugares por medio de “saltos” en los que se evitan los episodios intrascendentes.
3. El **sintagma** alternante que consiste en presentar consecutivamente fragmentos de eventos o partes del mismo evento que se desarrollan en líneas diferentes de la acción. Se depositan sobre la narración y no sobre lo narrado.
4. El **sintagma frecuentativo** en el cual se agrupan virtualmente un conjunto de acciones particulares imposibles de abarcar con la mirada, en un mismo momento, pero que el cine comprime para ponerlo en casi una unidad. No se trata de presentar he-

chos, sino de aludirlos. El filme busca que se considere sólo el conjunto, como cierta impresión.

5. El **sintagma descriptivo** donde en la pantalla aparecen diversos fragmentos de un mismo lugar; por ejemplo, un grupo de niños jugando en un jardín. La sucesión de las imágenes en la pantalla no obedece al transcurrir del tiempo, sino a la simple construcción espacial entre los hechos presentados.
6. El **plano autónomo** que es una escena resuelta mediante una sola toma, en la que pueden aparecer diversos planos, nunca segmentados en el significante. Aquí entra lo que denominamos **inserts**.

Con esta propuesta de Gran Sintagmática, se puede pensar que Metz trata de crear una gramática del filme para poder estudiarlo, como objeto semiológico; sin embargo, vale la pena marcar que, aunque podría verse así, Metz trata de ver al *Filme* como una gramática más flexible, “líquida”, que como una gramática de lenguajes naturales que él mismo descartó en sus primeras aproximaciones.

Para Metz, el lenguaje del Cine se caracteriza por su capacidad de reproducción, ordenamiento de la realidad y los códigos que hay en ella, para que emerja de todos estos empalmes, lo que llamará “lo fílmico”. Se debe de tener en cuenta este punto para poder leer el texto cinematográfico de modo riguroso, desde el punto de vista semiótico.

Según Lizarazo (2004) Metz argumentaba que:

...el cine captura una realidad, pero dicha realidad es una simbolización, debido a que la realidad pura es inaprensible, imperceptible. Dicha realidad cultural, es retrabajada por el cine, haciéndola realidad cultural fílmica. Esta articulación fílmica no es lingüística. Entre el formativismo puro de la lengua y el realismo crudo de la captación realista, el cine es realidad simbólica –doblemente simbólica– porque es simbolismo cultural, en clave fílmica.

Podríamos pensar que Metz junta las teorías Veristas y Realistas, y las retoma desde la semiología, para darles más sentido; sin embargo, podemos notar que no es del todo así. Metz trata solamente de entender el Cine con todo el rigor academicista, que tiene por formación, y logra dar pie a las interpretaciones y estudios que muchos otros teóricos tomarán para seguir con este nuevo modo de acercamiento al Cine. Más aterrizado en el

ambiente del rigor académico y de la investigación; más fundamentado en los fenómenos culturales, sociales y psicológicos, de los cuales, no se puede apartar ni al creador ni al espectador, pues viven inmersos en éstos. Por lo tanto, estos códigos son siempre base para la interpretación de una obra fílmica. De hecho, se verá, a partir de estas teorías, que cuanto más “preparado y culto” sea un espectador, el goce y el entendimiento de la obra será mayor; por lo tanto, encontrará más significados a lo visto, que el mero disfrute narrativo, donde ya existían otras formas.

Yuri Lotman

Lotman analiza el mensaje fílmico, tratando de indagar en los códigos, que en él habitan, y cómo se transforman en la percepción del espectador, semióticamente hablando. Para él, todo en el filme es portador de información y nada es un significante sin significado. Todo lo que está en la pantalla, la historia que se cuenta, los planos que se eligen, los encuadres, etc., dotan de información al espectador. Sin embargo, Lotman hace una división entre dos tipos de significaciones en la película, lo que llamará: *significación prefílmica* y *significación fílmica*, debido a lo siguiente:

- **Significación prefílmica.** Lotman comenta que son todos aquellos signos, que el espectador entiende e interpreta, mucho antes de la película, que se vuelven en objetos significantes o referenciales de “...tales o cuales combinaciones de manchas en la pantalla” (Lizarazo 2004). Es decir, todos los elementos que, gracias al proceso psicofisiológico y cognitivo del ser humano, junto con la unión de líneas, figuras, colores, el movimiento, la iluminación, etc., se generan en la pantalla de cine y forman un código, como una mano, una computadora, un caballo, etc. Todos estos elementos son *prefílmicos*, porque el ser humano, dependiendo de su contexto social y su psique, reconoce lo que se le presenta sin tener que dar una explicación a eso. Para Lotman, todos estos objetos mostrados en pantalla son reconocidos, porque hay códigos sociales, culturales y evolutivos que han marcado dicha significación; es decir, si mostramos –en una pantalla– una Tablet, a un público que nunca ha tenido una aproximación a ese objeto –un pueblo del Amazonas, tal vez–, ese objeto carece de significación para ellos; sin embargo, el mismo objeto mostrado en una sociedad postindustrial y postmoderna, le implicará al espectador varias cosas, en dependencia de su forma, la marca, lo que en la tablet aparece, etc. Nada de estas significaciones son dadas por

la película, sino por el objeto, desde antes de aparecer en pantalla. Por eso el nombre de *significación prefílmica*, que Lotman le atribuye.

- **Significación fílmica.** Esta se forma por la manera en que los objetos prefílmicos son mostrados y ordenados dentro de la pantalla, por la unión de planos, angulaciones, movimientos, iluminación, diálogos, etc. Son elementos únicos del lenguaje cinematográfico y crean una narración y composición plástico-semántica, formada exclusivamente para un filme en particular. Por lo tanto, se vuelven únicos a esa película. Todos los objetos prefílmicos –dice Lotman– adquieren una nueva valoración, sin perder la anterior, al insertarse en la película. Es un significado hilado al relato y la representación icónica en la que figura dicho objeto (Lizarazo, 2004). Así podemos usar nuevamente el ejemplo de la tablet dentro de una película, que puede tener (en nuestro mundo occidental) múltiples significaciones, dependiendo del contexto y el entorno en el que se muestre, pero que, si la llevamos a la pantalla cinematográfica, dependiendo de lo que en ésta se muestre y del cómo se muestre (valor de plano), puede dar una nueva significación al objeto prefílmico, que influye directamente en la historia que se está contando al espectador.

Lotman hace mención, al igual que Metz y todos los semiólogos que les seguirán en estas teorías, al plano cinematográfico como la unidad mínima total de significado dentro de un film. Recordemos que decimos *total*, porque dentro del mismo plano, también hay unidades de significado. Por tanto, no puede ser realmente el último semema, pero sí el primero *total* del Cine. Para Lotman, el plano se divide en *lo visible* y *lo invisible*, donde (citado por Lizarazo, 2004) “...la estructura del mundo situado más allá de la pantalla es un problema esencial para el cine”.

Lotman piensa que el cine presenta –gracias al plano– una forma discontinua de ver el mundo, lo que da múltiples significaciones y combinaciones que no se pueden dar en el mundo real, pues éste es un mundo continuo total de un solo bloque; es decir, nuestra experiencia de algo vivido no suele ser fragmentada –en nuestra mente– en diferentes planos, como sucede al ver una película. Al respecto dice lo siguiente:

... el mundo del cine, fraccionado en planos, permite aislar cualquier detalle. El plano adquiere la libertad de la palabra: se hace posible subrayarlo, combinarlo con otros planos, de acuerdo a las leyes de la proximidad semántica, no natural, emplearlo en un sentido figurativo, metafórico y metonímico.” (Lotman citado en Lizarazo, 2004).

Aproximaciones a las principales teorías del cine del siglo XX

Para este autor, el valor que le concede al plano cinematográfico es muy importante para la decodificación del espectador y para la construcción fílmica, debido a que considera que es lo que permite al realizador cinematográfico construir sus mensajes de manera artística. El plano, para él, logra –en las leyes del cine– regular el tiempo interno que, a su vez, afecta y es afectado por el tiempo del montaje y da así una serie de impresiones y representaciones al espectador. Esto, a su vez, deconstruye el mensaje. Lotman dice que, para la gente común, la vida es un tiempo continuo y total, en el momento que presencian una película, gracias al ordenamiento, tipo y duración de planos dentro del relato fílmico. La vida ahora se muestra segmentada y discontinua, pero a la vez totalizadora. “...la diferencia entre la vida interpretada y la vida real consiste en la segmentación rítmica que constituye la clave de la división de la película en planos, sobre la cual se genera el mensaje del director y se hace posible la comprensión por el público” (Lotman citado en Lizarazo, 2004). De tal importancia es el plano, como modelo de significación fílmica, para Lotman, que puntualiza de manera enfática las propiedades que éste tiene para el espectador de cine, creando *procesos interpretativos*, que pueden ir de la siguiente manera:

- En la interpretación fílmica el espectador suple la “infinitud” espacial del mundo que se reduce a la superficie rectangular y plana de la pantalla.
- El *close-up* se interpreta, no en términos de dimensiones de los objetos, sino de su relevancia para la diégesis fílmica.
- El aumento o reducción de tamaño de los objetos dentro del plano, no es interpretado por el espectador como una inestabilidad física, sino como mayor o menor distancia del objeto respecto al observador.
- En la experiencia ordinaria, el aumento de un objeto cuando el observador se aproxima, no implica –como ocurre en la pantalla– “la sustitución del todo por una parte”.
- “En el cine... el campo visual es una magnitud constante”, mientras que, en la realidad, cuando nos aproximamos al objeto, el campo visual del espectador se reduce siempre al aumentar el objeto.
- El espectador cinematográfico reconoce que diversos fragmentos de los objetos en planos de detalle significan una unidad (quien ve partes de un rostro en diferentes

planos, no los interpreta como objetos aislados, sino como partes de un todo que sería el rostro de la persona o ser), a diferencia del mundo real.

Para Lotman (citado en Lizarazo, 2004), es a partir de lo anterior, que se desprende la conclusión esencial: "...cuando el espacio infinito se transforma en plano, las imágenes devienen en signos y pueden designar no sólo aquello de lo que son reflujo visual".

Lotman no sólo recalca el valor del plano cinematográfico, sino que también subraya la importancia de la narración cinematográfica, haciendo una distinción de dos tipos de ésta: La *narración como estructura* y la *narración como discurso*. Para él, la primera forma de narración es la más cercana a la comunicación verbal, pues segmenta el continuo visual. Es una micro cadena de planos (secuencias) que construyen la narración y su significación, tanto por parte del realizador, como de su espectador, similar a lo que propone el cine construccionista. Para Lotman, en este tipo de narración, el montaje "...activa la juntura semántica, la convierte en el portador principal de significaciones" (citado en Lizarazo, 2004). En este tipo de construcción fílmica, la historia avanza debido al corte entre planos, la duración y la forma de los mismos, lo que le permite al espectador pasar de un estado diegético a otro.

La segunda forma a la que hace mención, *la narración como discurso*, trabaja sobre el mismo plano, al interior de éste y de lo mostrado por él, sin la necesidad de cortes bruscos de la construcción elaborada del montaje; siendo similar, si lo analizamos, a las posturas veristas. Aquí la semántica se hace de forma gradual con lo mostrado por el realizador y su elección de planos. Lotman concluye distinguiendo dos tipos de cine: aquel que enfatiza la estructuración del mundo avanzando de "...un nudo compositivo al siguiente"; y otro que dirige la narración de manera ininterrumpida, "...que imita el flujo de la vida". Sin embargo, recalca que "...sólo se puede hablar de preponderancia de una tendencia sobre la otra, pues son adversarios que se necesitan mutuamente". (Lotman citado en Lizarazo, 2004).

Conclusión del capítulo

Como pudimos ver, las teorías semiológicas del cine ocuparon un gran apartado durante los años 60 y 70. Podríamos destacar, no sólo a estos dos autores, sino a otros más como Eco. Sin embargo, por lo breve de este libro, preferimos mostrar los puntos medulares que dieron surgimiento a estas teorías y que se apoyan en algo muy simple y complejo a la

Aproximaciones a las principales teorías del cine del siglo XX

vez: la idea de que el cine es una concatenación y organización de imágenes con tiempos determinados, que nos cuentan historias, como dice Lizarazo (2004), "...toda la semiología fílmica apuesta por esta sencilla idea".

El desafío que se plantean estos teóricos, en principio, sonará fácil y reducido, pero no lo es. Consiste en explicar cómo es que tales o cuales imágenes y planos cuentan la historia y cómo es que operan en ésta; cómo es que el espectador la puede interpretar y por qué. Desde estas posturas se comienza a estudiar la diégesis fílmica y su sintaxis, así como el discurso fílmico. Estos tratados darán paso a otras teorías, como *la teoría de actantes* y *el Cuadrado Semiótico* de Greimas y otros teóricos más, que tratarán de explicar a fondo y de manera rigurosa, académicamente hablando. Cómo es que la narración, junto con el discurso fílmico, pueden ser vistos como objetos de estudio de la semiología y cómo, desde aquí, puede haber un rigor que muestre el poder de interpretación, que los diversos lectores le darán a una película. Cómo es que, para los cineastas, todo lo que aparece en pantalla debería de importarles y saber por qué lo incluyen dentro del plano, más allá de un mero "porque así me gusta" o "¿por qué no?" Como acabamos de revisar en éste capítulo, todo lo que está dentro del plano, por cuestiones culturales, contextuales o del lenguaje cinematográfico, dan información al espectador y éste, dependiendo de su nivel de formación, análisis y contexto cultural, hará una lectura más o menos profunda al texto fílmico, consciente e inconscientemente, pudiendo simplemente divertirlo o impactar su vida de modos inimaginables.

Por otro lado, también pudimos ver en este capítulo, que algunos autores comienzan a vislumbrar que el cine, como fenómeno social y humano, no sólo influye debido a lo que el director quiere decir con su obra o a la historia que se le cuenta al espectador, sino que hay un trasfondo psicológico y antropológico, que antes no se había visto. Es el cine, como ningún otro arte ni como ningún otro medio, quien logra inmortalizar aquello que captura, pudiendo –entonces– hacer creer al espectador, que el efecto de la momificación es posible; que sí se puede detener el tiempo y que lo imaginario sí tiene cabida, no sólo en la mente del espectador, sino en todo el fenómeno cinematográfico (el CINE). Esto último, si bien ocurre a finales de los 40 y 50 con las teorías de lo imaginario, dan cabida, sumadas a las teorías semióticas del Cine, al siguiente grupo de teorías que ahondarán aún más en la psique del espectador con respecto a lo que mira. Estas serán llamadas: las teorías psicoanalíticas del Cine.

Teorías psiconalistas del cine | Los años 70

Una vez que la semiótica incursionó en el cine, como una de las teorías de éste, así como también las teorías sobre lo imaginario, lo que continuó dentro de su campo de estudio, como fenómeno social y humano, fue tratar de dilucidar por qué es que el Cine, desde que se erigió como tal; es decir como el *Séptimo Arte*, diría Aristarco, se convertía cada vez más en el medio favorito del público, ya fuera como mera forma de entretenimiento y distracción de los problemas cotidianos o como objeto de reflexión hacia el hombre y su entorno social. ¿Por qué la gente sentía tanta empatía e identificación con las historias contadas como con los personajes presentados?

Muchos podrían argüir que el tema que atrae del cine es –sobre todo– por contar historias, argumentando que el hombre siempre ha tenido esa necesidad y que se puede constatar desde hace más de cinco mil años en las primeras culturas y desde hace más de dos mil años con Aristóteles y los griegos. Sin embargo, pareciera que no es lo único ni lo más importante del Cine, pues si ese fuera el punto, ya antes existían otras formas de relatar historias y ninguna de ellas ha tenido el impacto social que el Cine ha tenido en la historia de la humanidad. El teatro, si bien es un medio potente, no lo es como el Cine, ni qué decir de la literatura. De hecho, podríamos pecar de poca modestia, pero pareciera que ningún arte ha logrado crear, no solo tanta parafernalia, sino también cautivar a públicos tan variados en clases sociales, cultura y niveles intelectuales.

Entonces nos podríamos preguntar ¿qué es lo que hace que el Cine durante estos poco más de cien años de existencia, en comparación con las otras manifestaciones artísticas, siga provocando tantas emociones, reflexiones y sentimientos en el espectador que va a ver una película? ¿Qué es lo que hace que el Cine impacte tanto en quien lo ve, al punto de que el espectador pueda recordar escenas, situaciones, canciones, diálogos, e inclusive

se vea reflejado en los personajes que están en la pantalla? Justamente aquí es donde las *teorías psicoanalíticas del Cine* surgen y buscan dar una respuesta a estas preguntas, proponiendo que el "Aparato Cinemático" crea en la psique del espectador algo tan potente que puede incluso llegar a transformarlo.

Estas teorías no podrían haber surgido antes que las teorías semióticas y de lo imaginario, pues, de algún modo, primero teníamos que buscar la simbología y búsqueda de significados, para luego meternos en algo más intrincado aún, la psique humana. Finalmente, se podría considerar que éstas teorías son un desarrollo más extenso de la semiótica cinematográfica y, tal vez, justo por eso, es que, al igual en las teorías semióticas, uno de los principales teóricos de las corrientes psicoanalíticas y tal vez el más importante será, nuevamente, Christian Metz, pues cómo él mismo dijera: "...tanto los estudios lingüísticos como los psicoanalíticos son ciencias del hecho mismo del sentido, de la significación" (Metz, 1979). Sin embargo, habrá que dilucidar, antes de entrar a estas teorías, qué es el psicoanálisis y quién es el autor que será referente de Metz –y otros– para el desarrollo de las *teorías psicoanalíticas del Cine*.

Psicoanálisis y cine

El Psicoanálisis fue creado por Sigmund Freud para estudiar el inconsciente en la totalidad de sus manifestaciones, cuyo método de estudio consiste en traer a la conciencia el material mental reprimido, los deseos y las fantasías. Como terapia busca interpretar la conducta humana en los siguientes términos:

- **Resistencia**, la obstrucción del acceso al inconsciente.
- **Transferencia**, refiere a la actualización de los deseos inconscientes.
- **Deseo**, la circulación simbólica de deseos inconscientes, a través de signos ligados a nuestras formas más tempranas de satisfacción infantil.

Con esta teoría, Freud planteó que la vida está dominada por la necesidad de reprimir nuestras tendencias hacia la satisfacción, en nombre de la actividad consciente; es decir, reprimir el principio del placer por el principio de realidad. Según Freud, llegamos a ser adultos (a comportarnos como nos comportamos a esa edad), por medio de una compleja

y cuantiosa serie de represiones de todas las expresiones muy tempranas e intensas de energía libidinal.

Este proceso de pulsión, para Jacques Lacan, también es influenciado por el proceso lingüístico, pues el sujeto llega a ser en y a través del lenguaje. Es por eso que la semiótica juega un papel fundamental en la codificación humana, pues, según Lacan, el lenguaje nos crea y lo creamos al mismo tiempo.

De acuerdo con Freud, el inconsciente es el lugar al que son relegados los deseos no realizados en el proceso de represión que forma al sujeto a lo largo de su vida, sobre todo su infancia. Debajo de nuestra conciencia de interacciones sociales diarias, existe una dinámica de fuerzas de deseo que es inaccesible a nuestros “yos” racionales y lógicos; sin embargo, el inconsciente no es sólo el lugar donde se guardan las represiones, sino que también es producido (el inconsciente) por el mismo acto de represión. Como comentan Stam, Burgoyne & Flitterman-Lewis (1999), “...para Freud, el Inconsciente es donde los impulsos dolorosos, deseos o miedos de la mente consciente se alojan, y sus contenidos sólo son conocidos mediante efectos distorsionados, transformados y censurados”. Por esa razón, al inconsciente y a sus pulsiones se les estudian en los sueños, en las neurosis, en los síntomas, chistes, juegos de palabras y *lapsus linguae*.

Ahora, si bien es cierto que Sigmund Freud es considerado, para los menos inmersos en el ámbito de la psicología, como el padre del psicoanálisis, para las *teorías psicoanalíticas del Cine*, el autor que será referencia para Metz, y otros teóricos, será Jacques Lacan, con base en toda la reformulación que hizo sobre las teorías de Freud, sobre todo en lo que respecta a la relación del deseo y la subjetividad en el discurso, pudiendo hacer del psicoanálisis una teoría social, donde el inconsciente se originará en los mismos procesos, mediante los que el individuo penetrará en el universo de lo simbólico (Coward, 1976).

Decimos que las *teorías psicoanalíticas del Cine* involucran teorías sociales, porque no podemos olvidar que el cine es un espectáculo de masas y que, por tanto, afecta al colectivo a partir del individuo; es decir, el individuo afecta al colectivo, al tiempo que lo segundo afecta al primero. De este modo, podemos presuponer que el Cine ya no será un “objeto” sino más bien un “proceso”. De esta manera, el psicoanálisis en el cine “buscará, con base en los estudios semióticos y narrativos, crear una teoría general de la formación del sujeto” (Stam, Burgoyne & Flitterman-Lewis, 1999).

Aproximaciones a las principales teorías del cine del siglo XX

Con base en lo anterior, lo que se buscará, dentro de estas teorías, será la construcción psicoanalítica del espectador de cine, dentro de lo que se llama aproximación *Metapsicológica*. Este término fue inventado por Freud para referirse a la parte más teórica de la psicología; es decir, la teorización del inconsciente, abarcando tres dimensiones o aproximaciones:

- la **dinámica** que hace referencia al conflicto de fuerzas instintivas que dan como resultado los fenómenos psíquicos.
- el **económico** que se refiere a los procesos psíquicos que regulan la energía instintiva en el individuo.
- el **topográfico e instancias**, donde el espacio psíquico se divide en los sistemas del inconsciente, preconsciente y consciente. id, ego y superego (Stam, Burgoyne & Flitterman-Lewis, 1999).

Si la teoría psicoanalítica examina las relaciones entre el sujeto y el discurso, éstas mismas –llevadas al cine– buscarán la integración de la subjetividad del sujeto, dentro de las nociones de producción de significado al ver una película determinada. Algunos teóricos de cine vieron en el psicoanálisis la posibilidad de mostrar el gran poder social que el cine tenía en el espectador y en la sociedad. Para ellos, el cine “reinscribe” los procesos más profundos y estructurados que forman la psique humana, y lo logra de modo tan efectivo, que buscamos una y otra vez poder repetir esa experiencia, de *representarla*.

Para Freud, todo el proceso del inconsciente surge en el sujeto cuando es niño y en los primeros momentos de su desarrollo, desde una identidad totalmente influenciada de la satisfacción libidinal, hasta un individuo capaz de establecer una posición en un mundo de hombres y mujeres. Este mismo proceso Lacan lo reformula de la siguiente manera:

Según Stam, Burgoyne & Flitterman-Lewis (1999), el sujeto nace en división y marcado por la falta; una serie de pérdidas que definen a la constitución del yo. Todas estas pérdidas activan y crean una trama psíquica; es decir, momentos determinantes en los que nuestra identidad es formada como resultado de nuestra implicación, a una edad muy temprana, con una red de relaciones familiares y sociales: cómo debemos comportarnos, vestir, actuar, etc. El quiénes somos –como individuos– estará determinado por procesos de deseo, fantasía, sexualidad y represión. A esto Lacan le llama el *sujeto escindido*, ha-

ciendo referencia a esta división psíquica, donde el ser humano está irremediablemente escindido entre consciente e inconsciente y es producido por todas estas escisiones. Para ambos autores –Freud y Lacan–, el proceso del deseo surge desde las primeras etapas de nuestra infancia y eso irá generando una idea de un YO; una identidad que es capaz de distinguir entre él mismo (el niño) y el mundo exterior.

Para Freud, el primer momento de pérdida en la formación del nuevo sujeto (el bebé) se asocia con el pecho y el acto de amamantamiento de la madre. Ahí surge en el niño el primer objeto de deseo, una fuerza, que dirá Freud, es inconsciente y que surge de la ausencia y de la imposibilidad de satisfacción, primero por hambre, y –después– por mera satisfacción, lo asocia como fuente de placer. De esta manera, para Stam, Burgoyne & Flitterman-Lewis (1999)

existe un proceso de alucinación que llamarán fantasmático y que funciona de la siguiente manera: cada vez que el niño tenga hambre llorará, pero realmente con el tiempo no sólo lo hará por hambre, sino por la “leche”, pues surge un plus de satisfacción cuando la primera necesidad está del todo cubierta; ahí es donde el deseo toma fuerza en el infante.

Lacan llamará a esta triada *necesidad/demanda/deseo* para demostrar cómo es que la fantasía, el deseo y el lenguaje (que es algo que él agrega a las teorías de Freud), marcan al nuevo infante y a su formación de la conciencia y de su inconsciente. Una vez que esta cadena de significantes ha comenzado, siempre existirá la mera satisfacción de la necesidad; es decir, la memoria del placer que se experimentó, siempre estará asociada también a la pérdida, con algo que no está bajo el control del sujeto. Esta imposibilidad se convierte en DESEO. A esta pequeña discrepancia entre la satisfacción de la necesidad, y la demanda no satisfecha de amor, Lacan la llamará OBJETO PEQUEÑO, y es justo ese objeto de deseo, atrapado en la insaciable búsqueda del placer “eternamente perdido”.

El segundo momento de pérdida, para Lacan, se da en lo que él llama: *La Fase del espejo*, refiriéndose, al momento, cuando el niño estructura su primera identidad, dentro de un universo de sentido, a través de identificaciones imaginarias provocadas por una sensación inicial de separación o indiferencia. Este proceso se da en el nuevo ser entre los 6 y los 18 meses de nacido. Es ahí, donde, para varios teóricos y psicoanalistas, el niño se comprende como uno y diferente del mundo, dualistamente, pero, por otro lado, identificado con cosas del mismo mundo, parte de algo. Es en este punto, donde el EGO llega a realizarse mediante la identificación del niño con una imagen de su propio cuerpo. Dice

Aproximaciones a las principales teorías del cine del siglo XX

Lacan que, cuando este niño ve su imagen reflejada en el espejo y logra identificarse con ella, crea un EGO IDEAL. Este proceso entonces será la base para todas las identificaciones que surjan posterior a este momento. Así el niño se comienza a “sujetar” a valores, conceptos, culturas de su entorno y a una idea de “yo” y “los otros”, como comentan Stam, Burgoyne & Flitterman-Lewis (1999), “Lacan es muy específico acerca de la naturaleza ficticia de este sentimiento del yo, situando al ego ante su determinación social y en una dirección ficcional”.

Lacan señala que todo este proceso se da en el *imaginario*, que junto a lo *simbólico* y lo *real*, crearán la estructura narcisista en la que el niño va formándose hasta la edad adulta. No se queda sólo en la etapa infantil, sino que estas ideas regresan constantemente durante toda su vida. Un ejemplo de esto proceso son las relaciones amorosas.

Todo lo anterior es muy importante en las *teorías psicoanalíticas del Cine*, porque, para que de algún modo se logre producir comunicación entre nosotros los humanos, y entre la película y el espectador, debemos ser capaces, en algún nivel, consciente o inconsciente, de poder decirnos: “Yo sé cómo te sientes” (Stam, Burgoyne & Flitterman-Lewis, 1999). Justo esta idea imaginaria, de poder llegar a ser por un instante “el otro” que vemos, comienza por el momento original de la formación del ego. Este hecho estará patente en el cine, ya que una de las causas por las que vemos películas, si somos honestos, es porque podemos identificarnos con los personajes que en ahí aparecen... porque les podemos decir imaginariamente, al ver una película: “yo sé cómo te sientes”.

A consecuencia, existe en la *Fase del espejo* de Lacan: *Narcicismo, Reconocimiento Erróneo y Alineación*. El sujeto narcisista se puede ver así mismo en otros y/o a la inversa. Con base en esta característica reconoce erróneamente la imagen imaginaria como perfecta e idealiza lo que ve. Todo este proceso se da sólo porque en el sujeto hay alineación, como comenta Lapsley & Westlake (1988) “El niño está dividido desde el momento que forma una concepción propia... al decir ‘ese soy yo’, está diciendo también ‘yo soy otro’”.

Las teorías psicoanalíticas del cine

Con lo anterior, quisimos hacer una breve descripción de lo que propone el psicoanálisis para comprender mejor por qué es que el Cine se puede volver un objeto de estudio, no como método crítico, sino por la manera de entender las semejanzas que el aparato

cinemático y el proceso psicoanalítico crean en el espectador, como un brote de su inconsciente. Desde esta mirada, el cine se asemeja a los sueños y al proceso onírico de ensoñación, haciendo así que surja *identificación* y *empatía* con lo mostrado en pantalla, tal como sucede en las teorías *del sujeto escindido*, de *la fase del espejo* y de *sutura* que Lacan estudia dentro del psicoanálisis.

Para Casetti (2010), el primer objetivo de estudio, del psicoanálisis del cine, es poder mostrar a éste, como un medio de expresión bastante cercano a los sueños. Estos, al igual que el aparato cinemático y el lenguaje cinematográfico, es un conjunto audiovisual, y como dijera Lebovici, quien es uno de los primeros teóricos que estudian esta semejanza, "...como en los sueños, las imágenes cinematográficas no parecen unidas ni por vínculos temporales ni por vínculos espaciales sólidos y fuertes" (Lebovici citado en Casetti, 2010).

Lebovici

Según Lebovici, el espectador ejerce una actitud muy similar a la del *sujeto que sueña*. Por ejemplo, cuando una persona sueña, su actividad física y motora es casi nula, la mayoría es actividad mental. Para ensoñar mejor, los ojos deben estar cerrados y en la mente surgen imágenes y sonidos que parecen lógicos dentro del sueño, aunque no forzosamente sean continuos y lógicos fuera de éste. Este proceso es muy similar si se pone atención al ejercicio que hace el espectador de cine al mirar una película. Su actividad física es casi nula, pues está sentado en una butaca casi de manera inmóvil, mientras observa el film. El espacio físico (teatro), donde se proyecta el film, debe estar oscuro para una mejor apreciación y no distracción del espectador. Estos dos procesos, el ensoñar y el ver una película, tienen un paralelismo formidable. Las similitudes que existen al ensoñar, donde los ojos suelen estar cerrados, y la película proyectada; así como, el cómo se sucede la historia en planos fragmentados dentro del filme, con respecto a la discontinuidad que hay en los sueños, en cuanto a sus eventos, acciones e incluso de puntos de vista, tiene formas muy similares de sucederse en la mente del espectador. Para afirmar aún más esta idea, Lebovici comenta que (citado en Casetti, 2010) "el estado de ligero aturdimiento con que el espectador abandona la sala, es análogo al sopor del soñador que se niega a abandonar sus sueños y quiere prolongar en un repaso los distintos episodios".

Después de estas ideas de Lebovici, surgen dos autores que ya no verán sólo la similitud del sueño, al ejercicio de ver un filme, sino que tratarán de considerar al Cine, como algo que puede estar directamente modelado sobre el aparato psíquico del ser humano, tomando como base, para esta investigación, el enfoque psicoanalítico de Lacan. Estos autores son Jean-Pierre Oudart y Jean-Louis Baudry, que analizarán el papel que juega el cine en el espectador.

Oudart y Baudry

Oudart utiliza el término de Lacan de *sutura* para mostrar cómo es que el espectador de Cine ejerce una función determinante en la cadena del discurso cinematográfico. Para él, cada escena (plano) que se presenta en la pantalla, se prolonga más allá de la "cuarta pared", hacia la mente del espectador, creando un espacio hipotético, que nunca se deja ver y desde el cual es vista. A cada campo visible corresponde un campo invisible, un campo de ausencia (Cassetti, 2010). Oudart afirma que este campo lo ocupa el espectador o, mejor dicho, la figura imaginaria que se forma en la mente del mismo, al estar viendo un filme. En consecuencia, desde este punto de vista, el espectador crea en su mente la idea del contracampo, ante todo lo que ve, haciendo del cine un arte espacio-temporal, pues ante lo que ve, sabe que -frente a eso- no está él (como espectador), sino otra realidad que completa la vista. Dicho en sus palabras "la sutura es ...esta abolición del ausente y su resurrección en otra cosa, es la transformación de una casilla vacía en un espacio imaginario, e imaginariamente poblado, que une los encuadres tanto detrás como delante" (Oudart citado en Cassetti, 2010).

Baudry, por su parte, no tocará el tema de *sutura*, sino que tratará en sus estudios de retomar la idea de *la fase del espejo* de Lacan, pero haciendo un paralelismo entre la actividad de visionado de una película y la formación del primer "yo" en las teorías Lacanianas. Según Baudry, la pantalla, la sala, las butacas y todo el proceso cinemático, parecen volver a crear el mecanismo que surge en el niño de Lacan, entre los 6 y los 18 meses de edad. La *sala oscura* hace que surja, en el espectador de Cine, una extrema concentración visual, similar, según Baudry, a la que tiene el niño cuando se ve e identifica en el espejo. Las *butacas* nos "devuelven" al estado de submotricidad del infante. La *pantalla* nos asemeja al espejo y, entonces, lo que vemos ahora (el filme), pareciera que es el reconocimiento del YO y la identificación posterior.

Bajo esta idea, el “yo sé cómo te sientes”, que mencionamos anteriormente, como parte vital del psicoanálisis ahora llevado al cine, hace de éste un aparato de construcción para el espectador, quien –a la vez que mira la película– se reconstruye y construye *el filme*, como asegura Casseti (2010) “...este es el punto que nos interesa, pues si el espectador se constituye en sujeto, es porque el cine reproduce una fase esencial de la formación del yo”. Tal vez es por esta razón que, para Baudry, el cine es un “auténtico dispositivo psíquico auxiliar; una máquina de simular que nos constituye en sujetos y satisface nuestros deseos más radicales” (citado en Casseti, 2010). Esto último resulta muy interesante como objeto de estudio, visto a detalle, pues el proceso cinematográfico sería –entonces– como un sueño, que simula el inconsciente en el espectador que mira la película, ya que es similar al sueño. Al presentar en una escena, al sujeto que mira, éste se puede sentir representado, tal como sucede con *la teoría de la fase del espejo* de Lacan.

Baudry, como Metz (1979), harán la señalización de que esta forma de identificación se da en dos modos:

- **La identificación primaria** que se produce entre el espectador y la cámara; es decir, entre el sujeto –ahora espectador– que se identifica a sí mismo en este acto, como si fuera la *mirada*. Como aquel que lo percibe todo, sin dejar de saber que realmente esto lo miró antes la cámara que registró el evento.
- **La identificación secundaria** que es la que corresponde a la que se produce entre el sujeto espectador y los personajes de la narración fílmica. Ahora nos solemos sentir identificados y posiblemente empáticos a los personajes, como diría Barthes (citado en Lizarazo, 2005), “soy aquel que ocupa el mismo lugar que yo”.

Por estas razones, para Baudry, la comparación entre la *fase del espejo* y los sueños, toman lugar en el cine, sin lugar a dudas, operando el filme como una especie de “máquina de simulación” y de “psicosis artificial” individual y a la vez colectiva.

Ahora, para que las reconcepciones a nivel cinematográfico, el concepto de *sutura* de Oudart, como de *la fase del espejo* de Baudry, sean posibles, en la película y en el espectador, debe existir algo que Barthes (1972) llama *Contrato de Verosimilitud* para poder comprender el evento estético de la recepción fílmica. Por eso, cuando una persona va al Cine, va predispuesta a creer lo que sucederá en la pantalla; va con la predisposición de identificarse y sentir empatía con la historia y con los personajes mostrados; y a creer lo

Aproximaciones a las principales teorías del cine del siglo XX

presentado –por el filme– como si fuera real (sabiendo que no lo es). Si esto no ocurre, el *contrato de verosimilitud* no se lleva a cabo y, en consecuencia, no hay conexión entre el espectador y el texto fílmico presentado. Ahí es cuando solemos decir: “la película es mala”.

Por esta razón, para *las teorías psicoanalíticas del Cine*, el espectador no sólo es una parte importante, sino crucial del proceso cinematográfico. La experiencia estética sólo se crea, según estas teorías, de la sinergia de la *proyección*, el *filme*, las *condiciones físicas del teatro*, del *espectador* y la *mente* de éste último. El proceso cinematográfico exige (de nosotros) tener la actitud de asumir la realidad, que el texto fílmico nos propone; sin embargo, la verosimilitud no implica engaño o ilusión. No nos engañamos al ir al cine, sino más bien adoptamos una posición intelectual y emocional ante lo presentado. Por eso hablamos de actitud hacia el filme, una *actitud ficcionalizante* (Lizarazo, 2005).

Es importante recalcar que la verosimilitud del texto no tiene una necesidad de ser “semejante a la realidad”, pues si tuviéramos esa actitud, muchos géneros cinematográficos se mostrarían como completamente irreales (el cine gore, el musical, el cine de ciencia ficción, etc.). La verosimilitud en el filme es el compromiso de éste, y sus realizadores, de construir un entramado de actos e imágenes, adecuándose a su género, para hacer creíble y verosímil lo que en la película sucede (no que se asemeje a la realidad, o que sea como ésta). Al respecto Lizarazo (2005) señala: “todo texto que asume el compromiso de construcción consigue atraparnos en el río de la diégesis... cuando el filme construye erráticamente una escena, rompe el contrato con el público, y éste ya no cree en lo representado... las emociones esperadas no se producen y se genera risa o molestia”.

Por esa razón, se dice que el cine no es la película en sí misma, sino que es el proceso que se da mientras un espectador mira una película y que ésta solo; es decir, la película, sin el espectador, técnicamente no puede existir o tener cabida. El cine es esta unión entre espacio físico, proyección, película y espectador.

Christian Metz y el significante imaginario

De todos los autores que abarcan las *teorías psicoanalíticas del Cine*, si hay un texto en específico y un autor que cristaliza la forma de estudiar y comprender al cine, desde estos puntos de vista, es Christian Metz y su obra *El Significante imaginario*.

En esta obra, Metz retoma a muchos de los autores y puntos de vista que mencionamos en los párrafos anteriores, pero los reformula y estudia; sobre todo, la analogía que se presenta entre la experiencia onírica en los seres humanos y la experiencia cinematográfica que tiene el espectador de Cine, resaltando algunas cosas, como que, en un sueño, el sujeto no sabe que sueña; es decir, para el ensoñador, todo lo que se le presenta es realidad. Tan real, como el estado de vigilia, a diferencia del espectador de Cine, que es perfectamente consciente de que está en el cine y mirando una película (Metz, 1979).

Lo notable, para Metz, no es si el espectador es “más listo” que el ensoñador mientras sueña, sino ver lo que sucede en la experiencia de visionar una película, a nivel psicoanalítico en el espectador; pues, como menciona Casetti (2010):

Metz quiere analizar los modos en que se constituye el significante cinematográfico, con el que se mide el espectador, y en el que busca un “buen objeto”, a saber, cuáles rasgos remiten al saber que aporta el psicoanálisis.

Por eso, hará mención a tres rasgos que encuentra, tanto en el psicoanálisis, como en el proceso de mirar un filme. Esto son tres: la *identificación especular*, el *voyeurismo* y el *fetichismo*.

El primer rasgo, la *identificación*, queda patente si pensamos, como mencionó Baudry anteriormente, que el filme simula y asemeja a un espejo, pero con una gran diferencia, que comenta Metz (1979): “...aunque en el filme pueda proyectarse todo, hay una cosa, una sola cosa, que no se refleja nunca: el cuerpo del espectador”. Así entonces, en el proceso cinemático, el juego de la identificación, tal como lo menciona Lacan, es imposible. Sin embargo, para el espectador de cine, esta identificación primaria ya no es relevante en este punto. De hecho, se expande, pues el espectador ahora ya se identifica también con los personajes y con él mismo. Aquí el espectador tiene una doble identificación; primero se sabe observador del filme, como algo ajeno a él; sabe que percibe algo imaginario y que le es proyectado, pero –a la vez– se puede sentir y pensar como observador de una “realidad”. Ahí entra en juego la identificación secundaria con los personajes, las historias y, posiblemente, en última instancia, con el actor o la actriz, ya no con el personaje en sí, sino con un modelo o fenotipo a seguir.

El segundo rasgo, el *voyeurismo*, queda muy marcado en el momento en que nos damos cuenta lo que conlleva mirar una película: una sala a oscuras (las condiciones físicas del

Aproximaciones a las principales teorías del cine del siglo XX

teatro), muy similar a la sensación y deseo de ver y no ser visto; de oír y no ser escuchado; por querer observar y que seguir siendo distante y distinto, “conservando, como en el voyeurismo, la intención de conservar siempre una separación entre el objeto, en este caso la película, y la fuente de pulsión, los ojos”. (Metz, 1979)

El tercer rasgo, el *fetichismo*, se basa para Metz en: “...el fetiche que es el cine en su estado físico... como técnica, como proeza, como exploit; ésta última subraya y acusa la carencia, sobre la que se fundamenta el dispositivo (la ausencia del objeto y la sustitución por su reflejo)” (Metz, 1979). Lo que quiere decir Metz, según nosotros, es que la misma forma del cine en su propio quehacer – travellings, paneos, tomas estéticamente cuidadas, la iluminación, el decorado y los personajes–, todo pareciera hablar de una realidad que no se tiene, que se ha perdido, pero a la vez que nos provoca, como espectadores, el deseo de buscarla y seguirla mirando. Para Metz, gracias a estos tres rasgos, se forma el *significante cinematográfico* y con ello, Metz descubre, según Casetti (2010) “el funcionamiento del *aparato cinemático*, del *espectador* y de la *enunciación*”.

El *aparato cinemático* para Metz es

no solamente la industria cinematográfica... es también la maquinaria mental que los espectadores han internalizado históricamente y que los ha adaptado al consumo de películas... al cine se asiste atendiendo al deseo, sin desgana, con la esperanza de que la película nos agraderá, no nos desagradará... la institución en su totalidad tiene únicamente como su objetivo el placer fílmico (Metz, 1979).

Así podemos observar como mencionan Stam, Burgoyne & Flitterman-Lewis (1999) que

el espectador cinematográfico de la teoría psicoanalítica del cine es, por tanto, el mecanismo central de toda la operación cinemática. El texto fílmico (cuya afinidad con el sueño, está marcada por el hecho de que ambos representan historias contadas en imágenes, que el sujeto se relata a sí mismo); implica a este espectador en un complejo de placer y significado mediante la movilización de estructuras de fantasía, identificación y visión profundamente enraizadas, y lo hace, mediante el entrelazamiento de sistemas de narratividad, continuidad y puntos de vista.

Por esa razón, el *aparato cinemático* es definido como una compleja estructura, cuya característica –más destacable– es la construcción de un aparente “estado de sueño” en

la mente del espectador, por la que éste entra, en la creencia de lo que ve. Esto es lo que hace al Cine similar a otras situaciones de fantasía y crea la base de las *teorías psicoanalíticas* del desplazamiento, entre el soñador y el espectador, punto medular de estos estudios.

La segunda función que Metz descubre o, mejor dicho, desmenuza a nivel psicoanalítico, es la del *espectador*, que –para él– es una concepción bastante diferente de las propuestas en otras aproximaciones de estudios fílmicos. Para Metz, lo importante del *espectador* es la circulación del deseo, la fantasía del inconsciente y la formación de una identidad. En estas teorías, el *espectador* es una forma de constructo producido y activado por el aparato cinematográfico.

El *espectador* es concebido como un espacio que es, al tiempo, productivo y vacío. El individuo que va a ver una película a una sala de cine, se sabe que ve y tiene conocimientos previos, que le harán ver de cierta manera el filme, pero a la vez está “vacío” para poder recibir y reconstruir la película que está mirando. Este proceso se basa en las operaciones del inconsciente, con el fin de explicar lo visto. Según Stam, Burgoyne & Flitterman-Lewis (1999)

... cinco factores entrecruzados se encuentran en la construcción psicoanalítica del espectador: 1) se produce un estado de regresión; 2) se construye una situación de creencia; 3) se activan mecanismos de identificación primaria (sobre los que, entonces, se insertan las identificaciones secundarias); 4) se ponen en juego por la ficción cinematográfica estructuras de fantasía tales como el romance de familia; y 5) se deben ocultar aquellas marcas de enunciación que sellan a la película con la autoría.

Para Metz, todo este proceso en el espectador, su identificación y empatía con lo que mira, está relacionado directamente con la *fase del espejo* de Lacan, pues todo lo que surge de este fenómeno, sólo es posible debido a que el espectador ya ha sufrido el proceso psíquico formativo de esta constitución inicial: el ego,

el imaginario del cine presupone lo simbólico, ya que el espectador debe, en primer lugar, haber conocido el espejo primordial. Pero como este último instituyó el ego, en gran parte, en el imaginario, el segundo espejo de la pantalla, un aparato simbólico, él mismo, a su vez, depende del reflejo y la falta” (Metz, 1979).

Aproximaciones a las principales teorías del cine del siglo XX

Por último, en el proceso de *enunciación*, Metz se refiere al fenómeno que se presenta, cuando una persona (el espectador) mira una película, ya que debe –en principio– olvidar que, lo que ve, es una ficción externa a él, “yo (el sujeto) soy soporte de la mirada del realizador cinematográfico (sin el cual no sería posible el cine)” (Metz, 1979).

Con base en estos argumentos, se fundamenta la teoría psicoanalítica para describir este complejo proceso de deslizamiento, entre el proceso cinemático y el espectador, relacionándolo nuevamente al soñar, como una operación inconsciente y no como un proceso cognitivo. De acuerdo a esta forma de ver este proceso, se afirma que, en cada película, existe un lugar de enunciación; un lugar en el que surge el discurso cinemático y que no debe ser confundido con el individuo que lo crea (el director de cine), sino con la interacción entre lo que ésta plantea y lo que surge en la mente del espectador. Para que esto ocurra, lo presentado debe de aparecer al espectador, como si lo que éste mira, fueran las expresiones de sus propios deseos y pulsiones.

Conclusiones al capítulo

Como podemos observar en estas teorías y autores, lo interesante es cómo, al mirar una película, el espectador no está solo mirando una obra que le es ajena, sino que surge todo un intrincado de imágenes, historia, personajes, espacio físico, espacio imaginario e inconsciente, que hacen que el Cine sea tan atractivo para el espectador.

Tal vez, como en ningún otro arte, este proceso psíquico funciona tan bien, porque, si bien la argumentación de que el hombre siempre ha tenido la necesidad de contar historias es real, eso no es lo único que realmente hace trascender al cine, desde el punto de vista de estas teorías. Lo que realmente atrae al espectador –al mirar un filme– es el verse expuesto a su psique de manera inconsciente y afirmarse y reafirmarse, como un ente con sentimientos, pensamientos, pulsiones y deseos, y, sobre todo, de no saberse sólo, sino creer al identificarse... que él es como otros, pero a la vez... no deja de ser individuo.

Si sólo pensamos que es gracias a las historias, y a la necesidad de contarlas, que el Cine es tan popular, entonces los teatros y las librerías tendrían que tener la misma asiduidad que las salas cinematográficas. La gente estaría igualmente atraída a un “cuentacuentos” –de la calle– que, al visionado de una película en una sala oscura, sentado por aproximadamente dos horas. Por tanto, desde el punto de vista de estas teorías, si el Cine funciona

y ejerce tal influencia en la gente que está acostumbrada a verlo y lo hace de manera constante (una o dos veces al mes, al menos), es justamente debido a la aproximación que tiene todo el proceso cinematográfico: el espectador, la enunciación y la mirada con el acto del ensoñar, como puerta al inconsciente humano. Así, la experiencia de vida y la búsqueda de placer, estético y mental, que una película ofrece, no se da sólo por la película en sí misma, sino por la comunión de lo presentado, y del espectador y sus estados mentales y emocionales.



Conclusiones finales

A partir de todo lo expuesto, podemos concluir, como mencionábamos al inicio de este cuaderno, que el estudio formal del Cine abarca dos rubros que no están en confrontación, sino que son complementarios: la parte de aprender a hacer cine, su lenguaje y todo el complejo proceso de producción del mismo, que abarca tanto la parte teórica del quehacer cinematográfico, como también una parte práctica, que es la que más se estudia en las escuelas de cine, y cuya función primordial es crear cineastas. Del mismo modo, existe el estudio teórico, que como vimos, no abarca meramente cuestiones apreciativas, como se suele entender por mucha gente, sino que se ha ocupado de manera seria del estudio de las formas, de las pulsiones y de la fruición fílmica, que el Cine ejerce en el espectador y en la sociedad que está habituada al visionado de películas.

Esperamos que una vez leído este texto, que no es más que una aproximación a dichas teorías, tratando de ser lo más claro posible, el lector tenga ahora un panorama más amplio y complementario, que le sirva tanto para el disfrute y reflexión que provoca ver cine, como también para el hacer cine, si es que es su profesión o anhelo.

Confiamos que varios de los futuros directores, fotógrafos, productores, editores, guionistas y sonidistas, que se formen en escuelas de cine, puedan –con esta mirada– aportar mucho más a su quehacer fílmico y a su discurso autoral, y se den cuenta (idóneamente) que el cine y su quehacer es algo que debe implicar no sólo la forma, sino también el fondo.

Si se es conocedor de las estructuras y teorías que han sustentado, de modo académico, varios autores, las obras que estos nuevos cineastas serán mucho más sólidas y fundamentadas, yendo más allá de la necesidad de expresar sus ideas y/o sentires de modo formalmente correcto. Ahora sabiendo –a conciencia– lo que una obra puede generar en el espectador, que vea si ésta no sólo está armada correctamente a manera formal, sino

Aproximaciones a las principales teorías del cine del siglo XX

que está pensada –también– a partir de alguna o varias de éstas teorías cinematográficas.

Creemos profundamente en la necesidad de creadores responsables de sus discursos; que no sólo se sientan y piensen “artistas”, sino que sean gente preparada –no solo meros técnicos o conceptuales–, que sepan que somos, como cineastas, formadores de cultura y que, a la vez, estamos formados por culturas.

Mientras más entendamos esto, lo estudiemos, reflexionemos, y lo llevemos a cabo en nuestro quehacer diario, las obras cinematográficas que creemos podrán ser consideradas *Arte* o no, dependiendo de múltiples factores que estarán fuera de nuestras manos... pero serán, sin lugar a dudas, una expresión honesta y con una base sólida en cuanto a búsqueda, forma y contenido de nosotros, como individuos, de nuestro entorno y de lo que queremos expresar como entes sociales.

No huelga decir que, para el presente texto, ha quedado pendiente profundizar en otros teóricos, cuyas aportaciones a las teorías cinematográficas del siglo XX, son de suma trascendencia, como Noël Burch, Pascal Bonitzer, Marcel Martin, Michel Chion, entre otros. Tal vez, porque sus teorías merecen un texto aparte, en un futuro cercano.

Finalmente, nos parece que esta honesta reflexión es la que más impacta en una sociedad de conocimiento y habituada al aparato cinematográfico. Al CINE, que no al cinematógrafo, dijera Morin. Por eso esperamos que este texto cumpla su objetivo y pueda ayudar a futuros cineastas, cinéfilos de corazón y a todos los lectores del mismo, a comprender mejor cómo es que el cine ha logrado crear, a lo largo de poco más de cien años, tantas reflexiones, momentos de placer, memorias, etc., pero, sobre todo, ha contribuido a crear y “reificar” modelos, valores, culturas, y estructuras en la sociedad contemporánea.

Esperamos, sinceramente, que este cuaderno ayude a cumplir dicha finalidad.

— Omar García Macías, 2017.

Referencias

ARNHEIM, R. (1986). *El cine como arte*. Barcelona: Paidós Ibérica.

ARNHEIM, R. (2011). *El poder del centro, estudio de la composición en las artes visuales*. Madrid: Akal/Arte y Estética.

AUMONT, J. (1992). *La imagen*. Barcelona: Paidós Comunicación.

BAZIN, A. (1967). *What is cinema vol 1 & 2*. USA: University of California.

BENJAMIN, W. (1989). *Discursos Ininterrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus.

BOCCIONI, U. (2004). *Estética y arte futurista*. España: El Acanalado.

CASSETTI, F. (2005). *Teorías del Cine*. Madrid: Cátedra.

CASARES VIDAL, M. (2011). *La doble articulación del lenguaje*. Recuperado en: http://vinculando.org/microblogging/la_doble_articulación_del_lenguaje.html

CIRLOT, L. (1988). *Las Claves de las Vanguardias Artísticas en el siglo XX*. España: Ariel.

DE MICHELI, M. (2006). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. España: Alianza editorial.

DENVIR, B. (2001). *Postimpresinismo*. Barcelona: Ediciones Destino.

DIETMAR, E. (2004). *Dadaísmo*. Colonia, Alemania: Taschen.

EISENSTEIN, S. (1977). *Anotaciones de un director de cine*. La Habana: Arte y Literatura.

Aproximaciones a las principales teorías del cine del siglo XX

- FERNÁNDEZ, C. (2010). *El cine en las vanguardias: esperanto visual de la Modernidad*. Área Abierta, 26, 1-18.
- GANTEFÜHRER-TRIER, A. (2006). *Cubismo*. España: Taschen.
- GARCÍA ESCUDERO, J. (1971). *Vamos a hablar de cine*. España: Salvat.
- GARRIDO, M. (1997). *La creación artística ante los avances tecnológicos. Ingenios ópticos-realidad virtual*. España: Universidad de Granada, p.71.
- HUESLENBECK, R. (1936). Dada Lives. En *Dada Painters and Poets: An Anthology*, ed. Robert Motherwell. New York: Witten, Shultz, 1951.
- JOLY, M. (1999). *Introducción al Análisis de la Imagen*. Argentina: La Marca.
- KANDINSKY, W. (1989). *De lo espiritual en el arte*. México: Premia Editora.
- LIZARAZO, D. (2004). *La Fruición Fílmica, Estética y Semiótica de la interpretación cinematográfica*. México: UAM-Xochimilco.
- METZ, C. (2001). *El significante imaginario*. España: Ediciones Paidós Ibérica.
- MITRY, J. (1998). *Estética y Psicología del cine 2. Las formas*. Mexico: Siglo XXI Editores.
- MÜLLER, E. (2008). *100 clásicos del cine*. Colonia, Alemania: Taschen.
- NOGUEIRA TAVARES, M. (2010). *Comprender el cine: las vanguardias y la construcción del texto fílmico*. Comunicar, 35, 43-51.
- ORTIZ MORALES, J. (2008). *Le Ballet Mécanique y el synchroniné. Sobre una causa razonable de la legendaria sincronización imposible, al hilo de una mirada del último intento realizado (Proyecto Schirmer 2001)*. España: Universidad de Málaga.
- PUDOVKIN, V. (1972). *El Actor en el film*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- RUHRBERT, K. (2005). *Arte del siglo XX*. India: Taschen.

REFERENCIAS

SOBERÓN, E. (1995). *Un Siglo de Cine*. México: Cinememoria.

STAM, R. & Burgoyne, S. (1999). *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Barcelona: Paidós Comunicación.

STEPAN, P. (2007). *Íconos de la fotografía, el siglo XX*. Barcelona; Electa.

TORRES, C. & Lucchesi, N. (2006). *Estudio de los movimientos vanguardistas en cine, video y teatro*. La trama de la comunicación, 1, 101-104.

WHEELER, P. (2005). *Practical Cinematography*. USA: Focal Press.

Aproximaciones a las principales teorías del cine del siglo XX
Omar García Macías

Este libro se terminó de imprimir en el mes de julio de 2019
en los talleres gráficos de El Errante Editor, ubicados en Priv. Emiliano Zapata 5947,
San Baltasar Lindavista, Puebla, Pue.

El tiraje constó de 500 ejemplares.